

Sabor y la poliritmia

Groove og musikkestetikk i afrocubansk jazz



Kjetil Klette Bøhler

Masteroppgave

Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

August 2008

Forord

Først av alt vil jeg takke min veileder Anne Danielsen for å ha gjort dette studieprosjektet mulig, og gitt god veiledning under arbeidet med den foreliggende masteroppgaven. Nevnte Danielsen er også leder av rytmeforskningsgruppa "Rhythm in the Age of Digital Production", som denne oppgaven er skrevet innenfor, og jeg vil takke forskningsgruppas øvrige deltagere for fruktbare diskusjoner og samtaler: Mats Johanson, Tellef Kvifte, Ragnild Brøvig-Andersen, Kristoffer Bjerke, Kristoffer Carlsen, Hans Thorvald Zeiner-Henriksen, og Eirik Askerøi. Det foreliggende studie ville heller ikke vært mulig uten dyktige lærere innen afrocubansk piano- og perkusjon tradisjonen, og enkeltundervisning hos mine instrumentlærere Sverre Indris Joner tilknyttet Institutt for Musikkvitenskap, og lærerne ved Instituto Superior de Arte i Havanna; Dayramir Gonzales, Alejandro Mayor, Maria Rodriguez og Fran Paredes. I tillegg vil jeg gi en spesiell takk til min tålmodige og energiske spansklærer i Havanna Marcia Gomez. Jeg vil også takke Rolf Inge Godøy for inspirerende og fruktbare samtaler om fenomenologi og hermeneutikk, og professor Kirsti Klette for fruktbare analytiske og teoretiske innspill under prosessen.

I tillegg har flere personer gitt kommentarer og vært behjelpelige med korrekturlesing på ulike deler av oppgaven som foreligger. Jeg vil først og fremst takke Jonas Gjendemsjø, Tor Simonsen, Torleif Ås Kristiansen, Hanna Klette Bøhler, og Kjersti Klette. Geirmund Simonsen skal ha takk for teknisk hjelp ved bruk av PC programmene Finale og Cubase. Videre vil jeg takke for økonomisk støtte fra Norges forskningsråd som har muliggjort et tverrfaglig studie av groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz.

I og med at denne oppgaven handler om cubansk musikk bruker jeg flere begreper som er uvanlig i norsk musikkpråk. For at leseren skal kunne orientere seg blant oppgavens mange uvanlige begreper har jeg laget ved et appendix i slutten av oppgaven hvor jeg forklarer begreper som montuno, tumbao etc (appendix 1). I tillegg har oppgaven to skriftlige vedlegg hvor appendix 2 er en fullstendig transkripsjon av ett etnografisk intervju, og appendix 3 er fullstendig intervjuguide. I tillegg medfølger et appendix 4 som er en CD med oppgaves auditive materiale. På forespørsel kan CD med uredigerte opptak av de fire intervjuer med oppgavens seks informanter (på spansk) framvises. Jeg har valgt å lime inn noteeksempler i oppgaveteksten for å gjøre oppgaven mer lesevennlig. Dermed har teksten blitt tjue sider lengre enn om disse hadde blitt lagt ved som et eget vedlegg. Masteroppgaven er innenfor den stipulerte grensen på en mastergradsoppgave på 120 pluss 15 % og inneholder til sammen 130 sider tekst eksklussiv innholdsfortegnelse, litteraturliste, noteeksempler, blanke deloverskrifter. God lesing!

Del I Innledning og fortolkningsramme

Kapittel 1	Innledning	s: 1-2
	<i>1.1 Problemstilling og analytisk fokus</i>	<i>s: 2-4</i>
	<i>1.2 Tverrfaglig tilnærming</i>	<i>s: 4</i>
	<i>1.3 Oppgavens sentrale begreper</i>	<i>s: 4-7</i>
	<i>1.4 Oppgavens komposisjon</i>	<i>s: 7-9</i>
	<i>1.5 Fortolkning av afrocubansk jazz gjennom vestlige øyne</i>	<i>s: 9-10</i>
Kapittel 2	Hermeneutisk utgangspunkt	s: 11
	<i>2.1 Sentrale trekk ved Gadammers hermeneutikk</i>	<i>s: 11-13</i>
	<i>2.2 Forståelse via dialektikken mellom belonging og distanciation</i>	<i>s: 14-16</i>
	<i>2.3 Oppsummering</i>	<i>s: 16-17</i>
DEL II	Kontekst og Teori	
	<i>Kontekstualisering av afrocubansk musikktradisjon og presentasjon av estetisk teoretiske perspektiver</i>	<i>s: 18</i>
Kapittel 3	Musikalsk kontekst og fortolkningsramme	s: 19-21
	<i>3.1 Vestlig musikkteori sin privilegerte posisjon</i>	<i>s: 22-23</i>
	<i>3.1.1 Afrikansk musikk – barbarisk?</i>	<i>s: 23-24</i>
	<i>3.1.2 Fremmedhetsproblematikken; Synet på den andre</i>	<i>s: 24-25</i>

DEL III Metode og Analyse

*Metodiske og analytiske refleksjoner med utgangspunkt
i etnografi og groove*

s: 54

Kapittel 6 Metodiske tilnærminger til etnografi og feltarbeid

s: 55

6.1 Særtrekk ved etnografiske studier **s: 55-57**

6.1.1 Kritikk av tradisjonell etnografi s: 57-59

6.1.2 Min posisjon innenfor etnografisk
tradisjon s: 59-60

6.2 Tilgang til feltet **s: 60-61**

6.2.1 Språklige og diskursive utfordringer s: 62

6.2.2 Arenaer for innhenting av data og
datainnhenningsstrategier s: 62-64

6.2.3 Bruk av fokuserte halvstrukturerte
intervjuer s: 64-66

6.2.4 Utvalg s: 66-67

6.2.5 Om intervjusituasjonen s: 68-69

6.2.6 Analyse av datamaterialet
og intervjuene s: 69

6.3 Etiske overveielser **s: 69-71**

6.3.1 Validitet, styrker og svakheter ved
bruk av etnografiske metoder s: 71-73

Kapittel 7 Etnografisk analyse av informanter fra Havanna

s: 74- 75

7.1 Hva er Afrocubansk jazz - fraseringsmønstre og sentrale rytmer? **s: 75**

7.1.1	Afrocubansk jazz og rumba guaguancó	s: 76-77
7.1.2	Afrocubansk jazz og la clave	s: 77-79
7.1.3	Cubanske synkoper	s: 79-80
7.1.4	Triplets cubano - sentralt synkopert mønster	s: 80-81
7.1.5	Afrocubansk jazz, son, og fire groovemønstre	s: 81
7.2	<i>Musikkestetiske idealer innen afrocubansk jazz.</i>	s: 82
7.2.1	Sabor og Bomba	s: 82-84
7.2.2	Musikalsk nytelse- gozar, disfrutar, la sensualidad	s: 84-85
7.3	<i>Sentrale trekk i afrocubansk jazz og musikkestetikk</i>	s: 85

Kapittel 8 Grooveanalytisk rammeverk s: 86-87

8.1	<i>Groove</i>	s: 87-91
8.1.1	Figure and Gesture som grooveanalytisk rammeverk	s: 91-94
8.1.2	Gates Signifying-begrep fra boka ”The Signifying Monkey”	s: 94-95
8.2	<i>Rytmiske strukturer i afrikansk og afroamerikansk musikk</i>	s: 95-96
8.2.1	Antifonal interaksjon - grunnleggende rytmisk struktur	s: 96-97
8.2.2	Offbeat-phrasing	s: 97-98
8.2.3	Multilinjære rytmiske strukturer	s: 98
8.2.4	Puls som en grunnleggende rytmisk struktur	s: 98-99
8.3	<i>La clave, las syncopas, y la poliritmia en el jazz afrocubano</i>	s: 99-100

8.3.1	"The clave is the key, and the key is the clave"	s: 100-102
8.3.2	Clave som referansepunkt kombinert med kryssrytmikk	s: 102-104
8.3.3	Analyse av clavenes likheter og forskjeller, samt fraseringsidealer	s: 105-107
8.3.4	El cinco- signifying la clave	s: 107-108
8.3.5	Clavens spenning og avspenningsdikotomi	s: 108-110
8.3.6	Las syncopas	s: 110-113

Kapittel 9 Tre grooveanalyser

- en figurativ og to auditive s: 114-115

9.1	<i>Figurative analyse av claven sin interaksjon med fem sentrale mønstre</i>	s: 115-116
9.1.1	Cascara og campana/contra-campana sine relasjoner til claven	s: 116-118
9.1.2	Congas sin interaksjon med claven	s: 118-119
9.1.3	Bass-tumbaos interaksjon med clave	s: 119-120
9.1.4	Montunos' interaksjon med claven	s: 120-121
9.2	<i>Auditiv grooveanalyse av Gonzalo Rubalcabas "El cadete Constitutional"</i>	s: 121-122
9.2.1	Rubalcabas montuno signifier claven via el cinco	s: 122-123
9.2.2	En perkusjonist ved pianoet - montuno som perkusivt virkemiddel	s: 123-124
9.3	<i>Forståelse av form-inndeling i Carlos Sarduy "Charly en la Habana"</i>	s: 124-125
9.3.1	Grooveanalyse av Charly en la Habana- A-del	s: 125-132

9.3.2	Grooveanalyse av B-delen	s: 133-135
9.3.3	Grooveanalyse av Charly en la Habana- C-delen	s: 135-138
9.4	<i>Oppsummering av grooveanalysene</i>	<i>s: 139</i>

DEL IV 'Sabor y la poliritmia'

<i>Sammenlignende drøfting og konklusjon med utgangspunkt i oppgavens problemstilling</i>	<i>s: 140</i>
---	----------------------

Kapittel 10 Sammenlignende drøfting s: 141-143

10.1	<i>Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz?</i>	<i>s: 143-154</i>
-------------	--	--------------------------

Referanser s: 155-162

Appendix I s: 163-166

Appendix II s: 167-177

Appendix III s: 178-179

Appendix IV s: 180

Kapittel 1 Innledning

Tema for denne oppgaven er groove, rytme, og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz. Før jeg fikk kjennskap til cubansk jazz hadde jeg selv studert klassisk-, pop-rock-, og jazz-musikk som en del av en bachelorgrad i musikkvitenskap. I tillegg har jeg vært aktiv som jazzpianist, arrangør, og komponist i flere unge norske jazzband. Min interesse for afrocubansk jazz, groove, og musikkestetikk, springer ut av to utvekslingsopphold jeg har gjort på Cuba. Jeg stiftet mitt første bekjentskap med cubansk musikk og kultur høsten 2005 da jeg dro som utvekslingstudent til det cubanske universitet *Universidad de Cienfuegos* i byen ved samme navn. Forut for utvekslingsoppholdet hadde jeg ingen kjennskap til cubansk kultur og språk. For best mulig å komme i kontakt med cubansk musikk fokuserte jeg på spanskstudier under dette første oppholdet. Jeg la vekt på å lære meg den hverdagslige cubanske spansken, samt å lese akademiske og litterære tekster på spansk da dette åpnet for et språklig møte med cubansk kultur. Slik danner spanskkunnskapen et viktig grunnlag for kunnskap om cubansk musikk og kultur. I løpet av dette første semesteret som bachelorstudent på Cuba stiftet jeg også bekjentskap med et ungt populær- og jazzmusikermiljø i Havanna. Musikerne jeg kom i kontakt med hadde alle en felles forankring i Havannas musikkonservatoriet; *Instituto Superior de Arte*. Via min kontakt med de cubanske musikerne fikk jeg mulighet til å prøvespille på Havannas musikkonservatorium mot slutten av semesteret. Det første utvekslingsoppholdet på Cuba kulminerte med at jeg fikk plass på musikkakademiet i fagene *piano popular, piano classicó, percusión* og *musicología cubana* for kommende høst, altså høsten 2006. Etter å ha blitt tatt opp på Anne Danielsens rytme forskningsprosjekt, *Rhythm in the age of digital production*¹, fikk jeg mulighet til å dra tilbake til Havanna høst-vinter 2006-2007 for å gjøre videre masterstudier av groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz ved det nevnte musikkonservatoriet. Utgangspunktet for å studere ved musikkonservatoriet i Havanna de første sju månedene av mitt masterprosjekt var at jeg dermed kunne gjøre feltarbeid om groove og rytme i afrocubansk jazz, og stifte bekjentskap med cubansk musikkvitenskap via yterligere spanskstudier og det nevnte faget *la musicología cubana*. Under dette andre semesteret tok jeg også privattimer i de cubanske perkusjonsinstrumentene

¹ *Rhythm in the age of digital production* er et rytme forskningsprosjekt som ble opprettet på bakgrunn av Anne Danielsens doktoravhandling *Presence and Pleasure*(2001), a study in the funk-grooves of James Brown og *The Parliament*, og inkluderer både, professorer, Phd-studenter, og masterstudenter, og er stipulert fra 2004 til 2009, for å bygge opp forskning på studier av groove og rytme. Prosjektets ambisjon er beskrevet som å studere "The project is aimed at exploring changes in rhythm and sound in groove oriented popular music of the 1990s." <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/forskningsprosjekter/> (10.8.2008)

bongó, timbalis, batá og *congas*, i tillegg til timer i cubansk piano-*montuno* spilling². Dermed dro jeg til musikkonservatoriet i Havanna som både spansk-student, utøvende musikkstudent, og musikkforsker for å studere groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz. Alle disse tre ferdighetene, språkkunnskaper, kunnskaper som utøvende musiker, og akademiske musikkvitenskaplige kunnskaper, var sentrale forutsetninger for studien som her foreligger. Mitt andre utvekslingsopphold på Cuba begynte i september 2006 og terminerte i mars 2007. Under mitt andre opphold ble jeg med i flere cubanske jazz- populær- og folke - musikkgrupper som både pianist og perkusjonist. Et aspekt som fascinerte meg som både lytter og utøver av stilen var afrocubansk jazz sitt groovemessige, fengende og rytmiske uttrykk, da dette inviterte til en suggererende form for groovebasert musikkerfaring. Mine to studieopphold i Cienfuegos og Havanna danner utgangspunkt, og bakgrunn, for masteroppgaven som her foreligger.

1.1 *Problemstilling og analytisk fokus*

Det finnes få studier av afrocubansk jazz på tross av at sjangeren nevnes i flere tekster om latinamerikansk og cubansk musikk. De eneste to tekstene som fokuserer eksklusivt mot afrocubansk- eller cubansk- jazz, er Scott Yanows *Afrocuban Jazz* (2000) og den cubanske musikkviteren og musikeren Leonardo Acostas *Cubano be Cubano bop* (2003). Ingen av de to tekstene gir imidlertid detaljerte studier av groove, rytmikk, eller musikkestetikk i afrocubansk jazz. Mens Yanows tekst (2000) handler mest om korte beskrivelser av diverse innspillinger av afrocubansk jazz, gir Leonardo Acosta (2003) mer historiske beskrivelser av interaksjonen mellom nordamerikansk jazz og cubansk musikk mellom 1910 og 1970. I og med at det finnes svært få studier av groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz ønsket jeg å fordype meg i dette. I denne oppgaven refererer nyere afrocubansk jazz til perioden 2000 til 2008. Jeg ønsket å analysere musikkens groovemessige strukturer, for deretter å rette søkelys mot hvordan disse produserte en særegen estetisk erfaring, eller som Danielsen skriver i sin tilnærming til funk: "What is it in the sounds or their organization that brings the participant into a state of being in the groove?" (2006:11). Med inspirasjon i Danielsens rytmisk/estetiske drøfting av funk (ibid) ville jeg rette søkelyset mot hvilke groovemessige strukturer som var sentrale i afrocubansk jazz, og hvilken form for estetisk erfaring disse inviterte til. Foruten å analysere konkrete rytmiske og groovemessige forhold ble jeg dermed interessert i å diskutere hvilke estetisk filosofiske kriterier som ligger bak

² For definisjon av montuno-, bongo, timbalis, batá og congas se appendix.

musikkens energiske uttrykk. Med utgangspunkt i de nevnte spørsmålene, samt lite eksisterende forskning på feltet, fant jeg det hensiktsmessig med en relativt åpen hovedproblemstilling:

“Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz?”

Som skrevet over retter problemstillingen søkelyset mot i) *hva som kjennetegner groove og rytme i nyere afrocubansk jazz*, og ii) *en mer estetisk-filosofisk drøfting av den samme musikken*. Som fremgangsmåte for å besvare de to aspektene har jeg valgt å kombinere grooveanalyser med en estetisk drøfting av problemstillingen med bruk av etnografisk metodiske tilnærminger som deltagende observasjon og kvalitative intervjuer gjort med cubanske musikere på Cuba. Slik har jeg kombinert stemmene fra cubanske musikere, og egen fortolkning, i drøftingen av problemstillingen. En slik kobling mellom analyse av groove og rytme, kombinert med en drøfting av musikkestetikk via estetisk teori og etnografiske studier, vil kunne gi nye perspektiver på forholdet mellom groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz. Gitt en slik vid hovedproblemstilling fant jeg det imidlertid hensiktsmessig å innsnevre det analytiske fokuset til to mer spesifikke underproblemstillinger som lyder:

- i) *”Hvilken groovemessige rolle har claven, og hvordan former dens interaksjon med andre rytmiske mønstre det groovemessige uttrykket i afrocubansk jazz?”*
- ii) *”Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan forstås dette blant cubanske jazzmusikere?”*

Underproblemstilling i) vil rette fokus mot hvilken funksjon *claven*³ har i afrocubansk jazz, da claven er det rytmiske elementet i musikken som cubanske musikkvitere beskriver som fundamentet i den afrocubanske grooven. En analyse og diskusjon av clavens interaksjon med andre rytmiske mønstre, vil få fram sentrale elementer knyttet til groove og rytme i afrocubansk jazz. Konkret vil jeg besvare denne underproblemstillingen i kapittel 8 som gir groovemetodiske forberedelser, og kapittel 9 der jeg utfører tre grooveanalyser av afrocubansk jazz. I de tre grooveanalysene vil den første rette fokus mot claven og generelle groovestrukturer, mens de to etterfølgende vil være auditive grooveanalyser av den unge cubanske jazzgruppa Carlos Sarduy sin låt *Charley en la Habana* fra albumet ved samme navn (2006), og den etablerte cubanske jazzpianisten Gonzalo Rubalcabas tolkning av den

³ Claven er en grunnrytme som fungerer som et slags underliggende rytmisk ostinat for mesteparten av afrocubansk jazz og populærmusikk. Samtlige musikkvitenskaplige tekster om afrocubansk jazz og populærmusikk, inkludert utøverne av stilene, beskriver clavens funksjon i musikken som grunnleggende. Se definisjon i appendix.

cubanske klassikeren *El cadete Constitutional* fra albumet *Supernova* (2001). Disse to låtene er valgt ut da de på ulike måter representerer tidstypiske trekk ved groove og rytme i nyere afrocubansk jazz.

Underproblemstilling ii) ”Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan kan dette forstås ut ifra estetisk teori og etnografiske studier med cubanske jazzmusikere?”, inviterer til en reflekterende drøfting av estetiske og musikalske kvaliteter i afrocubansk jazz. Drøfting av *underproblemstilling ii* hviler på en kombinasjon av estetisk teori, og etnografiske studier rettet mot musikkestetikk i afrocubansk jazz gjort med cubanske musikere.

1.2 Tverrfaglig tilnærming

For å besvare problemstillingen(e) har jeg valgt å trekke veksler på flere vitenskaplige disipliner. Det tverrfaglige perspektivet kombinerer teoretiske innspill fra moderne hermeneutikk, fenomenologi og estetisk filosofi, antropologisk og etnografisk metodikk, samt etnomusikologi, populærmusikologi, og tradisjonell musikkvitenskap. I min tverrfaglige tilnærming har jeg valgt å benytte meg av et avgrenset kildebruk jeg finner relevant for egen problemstilling. En slik eklektisk tilnærming vil selvfølgelig ikke yte full rettferdighet til de ulike perspektiver som blir presentert. På den annen side vil etnomusikologi og etnografiske analyser samt bruk av fenomenologi, hermeneutikk og estetisk teori *sammen* kunne gi fruktbare innfallsvinkler for å forstå afrocubansk jazz som estetisk og kulturell uttrykksform. Analyse av det nevnte auditive materiale fra Rubalcaba og Sarduy vil videre stå sentralt i grooveanalysen. Videre vil halvstrukturerte intervjuer og samtaler med seks unge jazzmusikere fra Havanna være sentralt i den etnografiske analysen. Selv om min studie trekker på ulike akademiske tradisjoner er masteroppgaven særlig inspirert av Anne Danielsens estetiske og grooveanalytiske refleksjoner om funk i boka *Presence and Pleasure* (2006), basert på en doktoravhandling med samme navn (2001). Denne teksten har vært spesielt sentral for analysen som her foreligger og har gitt meg analytisk inspirasjon for å kombinere grooveanalyser med mer estetiske diskusjoner.

1.3 Oppgavens sentrale begreper

I det følgende finner jeg det nødvendig å gi noen korte definisjoner av oppgavens sentrale begreper. Flere av disse vil diskuteres mer inngående senere i teksten. De følgende

definisjonene vil derfor fungere som foreløpige utgangspunkt. I og med at oppgaven skriver seg inn i en tradisjon med spansk-cubansk musikkterminologi har jeg inkludert et appendix der jeg gir korte definisjoner av oppgavens cubanske musikkuttrykk.

Groove har vært et grunnleggende analyseobjekt i rytme forskningsgruppa *Rhythm in the age of digital production* (se s. 1) som denne masteroppgaven er skrevet innenfor. Både masteroppgavene til Kristoffer Carlsen (2007), Ragnild Brøvig-Andersen (2007) og Kristoffer Bjerke (2007) i tillegg til nevnte Danielsen (2006), gjør ulike analyser av groove. På tross av at groovebegrepet etter hvert har blitt en sentral del i europeisk og amerikansk musikerspråk er begrepet mindre brukt på Cuba. Selv om Cuba, på mange måter, kan sies å ha en groovebasert musikktradisjon, bygget på perkusjonsbaserte, repetitive og rytmiske musikkstiler, er det varierende hvorvidt cubanske musikere bruker begrepet groove. Isteden er det vanlig å bruke mer inneforståtte cubanske begreper som *los ritmos* eller *el ritmo*. På en annen side er det en nyere tendens at flere yngre cubanske *son*⁴- og jazzmusikere bruker groove i beskrivelsen av de afrocubanske rytmene. I norske oversettelser av det cubanske begrepet *los ritmos*, ville imidlertid groove, i mange tilfeller, vært en bedre oversettelse enn *rytmene*, da groove er et etablert begrep i norsk populærmusikk, mens begrepet *rytmene* brukes i mindre grad. Jeg velger dermed å beskrive perkussive, repetitive og ofte synkoperte rytmestrukturer, både spilt i ett og flere instrumenter, i afrocubansk jazz under begrepet groove. De senere årene har det også kommet flere lærebøker som gir eksplisitte beskrivelser av afrocubanske groover eksemplifisert i bøkene *Afro-Cuban keyboard grooves* (Patino & Moreno 1997) og oppfølgeren *Afro-Cuban bass grooves* (Patino & Moreno 1997). Det er imidlertid hensiktsmessig å skille mellom to grunnleggende definisjoner av groove for å klargjøre begrepets mening i denne studien.

På den ene siden kan begrepet referere til *en groove* i betydningen *en musikalsk enhet hvor uttrykket er basert på en eller flere rytmiske mønstre, spilt over en puls og som ofte repeteres*. Klassiske eksempler på ulike *groover* i denne betydningen kan være utsnitt av rock- eller funk- musikk som Led Zeppelin eller James Brown, i tillegg til mer moderne groovebaserte retninger som rap og hip-hop. Her er det musikalske uttrykket groovebasert via dets repetitive, perkussive og distinkte rytmiske uttrykk, samt at flere rytmiske mønstre spilles parallelt. På den andre siden kan groove-begrepet referere til en *estetisk kvalitativ vurdering*

⁴ *Son*- er en populær cubansk musikkstil se definisjon i appendix.

som betegner at noe groover. Her referer *å groove* til musikkens estetiske kvalitet og ikke nødvendigvis til en deskriptiv beskrivelse av en rytmisk enhet som i den foregående beskrivelsen, men derimot til musikkens groovestetiske kvalitet. Det at *noe groover*, som en aktiv musikalsk handling(er), beror på at musikken har en form for rytmisk og suggererende opplevd kvalitet. Disse foreløpige og relativt ”åpne” groovedefinisjonene diskuteres mer inngående i kapittel åtte; *Groovemetodiske tilnærminger*.

Diskurs er et annet problematisk og tvetydig begrep. Selv om denne oppgaven ikke vil gi en dyptgående problematisering av diskursbegrepets mening, vil jeg kort definere egen bruk av begrepet da det vil bli brukt som et språklig verktøy i beskrivelsen av afrocubansk musikk og estetikk. På tross av at begrepet ofte knyttes til makt og ulike maktstrukturer som for eksempel i Michel Foucaults *Seksualitetens historie - viljen til viten* (1995), vil jeg ikke knytte begrepet opp mot maktforhold. Isteden vil jeg bruke en mer deskriptiv Foucault-inspirert forståelse av diskursbegrepet gjort av Vivian Burr:

” [...] discourse, through what is said, written or otherwise represented, serve to construct the phenomena of our world for us, and different discourses construct these things [...] in different ways, each discourse portraying the object as having a very different nature from the next” (Burr 1995: 49)

Slik kan diskursbegrepet, som språklig verktøy, brukes til å beskrive hvordan ulike kulturer skriver og snakker om, samt representerer fenomener på ulike måter.

Det hersker videre et skille mellom begrepene cubansk jazz og afrocubansk jazz. Mens afrocubansk jazz eksplisitt bygger på stilblandinger mellom cubansk og afrikansk tradisjon, er dette mer implisitt i termen cubansk jazz. I denne oppgaven vil jeg konsekvent bruke termen afrocubansk jazz, da jeg forstår musikken som en fusjon av spanskcubanske og afrocubanske kulturelle og musikalske praksiser, og hvor den afrikanske musikalske kulturen setter et sentralt preg. I analysen vil jeg rette fokus mot nyere afrocubansk jazz.

Et annet omstridt begrep som vil brukes i oppgaven er *kultur*. I oppgaven tar jeg utgangspunkt i en semiotisk forståelse av kultur inspirert av Clifford Geertz sin bok *Interpreting Culture* (1973). Hovedtrekkene i Geertz sitt kulturbegrep refererer til hvordan mennesker konstruerer sin verden i ulike mønstre og relasjoner til hverandre. Eller som han skriver: “The concept of culture [...] is essentially a semiotic one. Believing with Max Weber, that man is an animal suspended in webs or significance he himself has spun, I take culture to be those webs...” (Geertz 1973: 5). I og med at cubansk musikkultur, som afrocubansk jazz er en del av, er et

produkt av ulike kulturelle synteser og prosesser, vil jeg hovedsaklig bruke Fernando Ortiz sitt begrep *transculturación* (1995: 98-102) i beskrivelsen av afrocubansk jazz og musikk. *Transculturación* refererer hos Ortiz til hvordan kulturelle uttrykk på Cuba er et resultat av sammensmeltninger og prosesser over tid.

Det siste begrepet jeg vil presisere i innledningen er estetikk. Som utgangspunkt kan estetikk forstås ut i fra Baumgartens mer generelle beskrivelse av *aesthetica* som ”*sanselig persepsjon*” i verket *Aesthetica* fra 1750. (Shusterman 2000: 264). I denne oppgaven vil jeg imidlertid primært diskutere *musikkens* estetiske uttrykk, altså musikkens evne til å produsere *sanselig persepsjon(er)*. Selve begrepet er imidlertid omdiskutert og vil bli diskutert mer inngående i kapittel 5 *Estetisk teori – tradisjonell og moderne*.

Avgrensing

På grunn av at hovedproblemstillingen er av en meget vid karakter er det nødvendig å påpeke noen avgrensinger vedrørende oppgavens analyseobjekt. Denne oppgaven vil primært analysere hvordan afrocubansk jazz spiller på musikalske og estetiske praksiser i afrocubansk musikktradisjon. Jeg vil i mindre grad fokusere på hvordan ulike sub-stiler i den amerikanske jazztradisjonen, som beebop, New Orleans jazz, frijazz, etc. ligger innkapslet i afrocubansk jazz. Oppgaven drøfter dermed primært hvilke afrocubanske rytmiske og estetiske strukturer som er tilstede i afrocubansk jazz. På den annen side kunne det også vært interessant å analysere mer inngående hvordan afrocubansk jazz står i dialog med spesifikke stiltradisjoner i den nordamerikanske jazzen. Å inkludere afrocubansk jazz sin bruk av estetiske og musikalske virkemidler fra både den nordamerikanske jazzen og den afrocubanske musikktradisjonen vil imidlertid bli et for omfattende prosjekt, og faller utenfor denne mastergradsoppgaves rammer.

1.4 *Oppgavens komposisjon*

Oppgaven er delt i fire hoveddeler, ti kapitler, samt avsnitt og underavsnitt. En slik komposisjon var hensiktsmessig for å gi en systematisk drøfting av den relativt vide hovedproblemstillingen. I tillegg fant jeg en slik struktur fruktbar for å kombinere oppgavens ulike teoretiske og metodiske perspektiver på en mest mulig systematisk måte. Alle kapitlene innehar drøfting og analytiske elementer. Sammen vil de ulike kapitlene danne utgangspunkt for den endelige og avsluttende diskusjonen i kapittel 10, *Sammenlignende drøfting*. Av

denne grunn har jeg valgt å ikke oppsumere hver del for seg, men la oppsummeringen i kapitlene danne bakgrunnen for den endelige drøftingen i siste kapittel. Del I (kapittel 1 og 2) beskrives innledning og generelle rammer for studien. I innledningen diskuterer jeg problemstilling, utgangspunkt og rammer for oppgaven. I kapittel 2 vil jeg rette fokus mot oppgavens hermeneutiske perspektiver representert ved Hans Georg Gadamer og Paul Ricoeur. Hermeneutiske grunnperspektiver vil stå sentralt i hele oppgaven da den kan beskrives som et fortolkende hermeneutisk studie av afrocubansk jazz. Del II (kapittel 3,4,5) rommer ulike teoretiske perspektiver som er relevante for å diskutere mitt forskningsobjekt. Kapittel 3 gir historiske rammer for hvordan det er mulig å fortolke groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz, fra et vestlig perspektiv. For å beskrive dette gir jeg korte presentasjoner av hvordan afrocubansk musikk og kultur har blitt fortolket i en europeisk kulturtradisjon. Slik kan jeg klargjøre rammer og begrensninger for egen fortolkningshorisont. I tillegg inkluderer kapitlet en kort presentasjon av cubansk musikk sin sosiale og politiske posisjon på Cuba. Kapittel 3 i del II (sammen med kapittel 2 i del I), har til hensikt å klargjøre sentrale fortolkningsmessige og kontekstuelle forhold knyttet til oppgavens hoved- og underproblemstillinger. Kapittel 4 vender fokus bort fra de nevnte fortolkningsspørsmålene og retter søkelys mot spørsmålet: Hva kjennetegner afrocubansk jazz og musikktradisjon? Gitt en forståelse av afrocubansk jazz i tråd med Fernando Ortiz sitt begrep *transculturación*, er det interessant å beskrive hvordan sentrale musikkstiler ligger innkapslet i fusjonen afrocubansk jazz. Foruten å presentere konkrete estetiske og musikalske stiltrekk som er direkte og indirekte, tilstede i afrocubansk jazz, vil kapitlet diskutere stilens plass i moderne jazzhistorie og populærmusikktradisjon. Slik danner kapittel 4 en konkret estetisk og musikalsk ramme for mitt analyseobjekt, afrocubansk jazz. Del II avsluttes med kapittel 5 hvor jeg presenterer eldre og nyere estetisk teoretiske perspektiver og bruker disse i drøftingen av underproblemstilling ii) ”Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan kan dette forstås ut ifra estetisk teori og etnografiske studier med cubanske jazzmusikere?”. Ved å gi en drøftende fremstilling av estetiske perspektiver fra Kant, Danielsen og Shusterman, i tillegg til en presentasjon av estetikkbegrepets mening og historiske røtter, muliggjør jeg en diskusjon av estetikk i afrocubansk jazz. Del III (kapittel 6,7,8 og 9), som bærer tittelen *Metode og Analyse*, vil gi metodebeskrivelser og analyser av groove og mitt etnografiske materiale. Delen innledes med kapittel 6 som gir en innføring til feltstudiet og bruk av etnografi som vitenskapelig metode. Her vil jeg trekke veksel på de hermeneutiske perspektivene fra kapittel 2 da etnografisk metodiske betraktninger sammenfaller med flere av de overordnede hermeneutiske perspektivene. Kapitlets primære

ambisjon er å beskrive: Hva som kjennetegner etnografisk metode? For å videre knytte dette opp mot min egen etnografiske studie fra Havannas musikkmiljø. I det etterfølgende kapittel 7 vil jeg gjøre en komprimert analyse av oppgavens etnografiske materiale. Funnene og observasjonene fra analysen vil brukes videre i teksten og særlig benyttes i grooveanalysen i kapittel 9 og den etterfølgende sammenlignende drøfting i kapittel 10. Mine etnografiske erfaringer fra feltarbeidet vil også brukes i de øvrige etterfølgende kapitlene. Etter å ha presentert etnografisk metode og analyse, gir kapittel 8 groovemetodiske og rytmeanalytiske beskrivelser og fungerer som grooveanalytisk utgangspunkt for de tre grooveanalysene i neste kapittel. Det etterfølgende kapittel 9 er viet til tre grooveanalyser av afrocubansk jazz. Den første analysen vil være basert på funnene fra de etnografiske studiene, samt egne etnografiske erfaringer som pianist og lytter. Denne vil analysere clavens interaksjon med fem sentrale rytmemønstre. De to etterfølgende analysene vil være auditive grooveanalyser av utdrag fra den cubanske jazzpianisten Gonzalo Rubalcabas *El cadete Constitutional* (2001) og den unge jazzgruppa Carlos Sarduy fra Havanna, og deres innspilling av *Charley en la Habana* (2006). De to auditive grooveanalysene vil bygge videre på funnene fra den første grooveanalysen av mer generelle rytme-strukturer i afrocubansk jazz. I kapittel 10 og avhandlingens siste del (del IV), gir jeg en sammenlignende estetisk, etnografisk og grooveanalytisk drøfting av oppgavens hovedproblemstilling og de to underproblemstillingene.

1.5 Fortolkning av afrocubansk jazz gjennom vestlige øyne

I og med at oppgaven har som målsetting å fortolke den ikke-vestlige musikk sjangeren afrocubansk jazz, via blant annet etnografiske studier, mener jeg det er sentralt å påpeke både hermeneutiske og fortolkningsmessige utfordringer i møte med studieobjektet. En hermeneutisk diskusjon om fortolkning kan kartlegge hvilke muligheter jeg har, som norsk musikkviter, til å studere afrocubansk jazz. Dette er interessant å belyse da afrocubansk jazz, ifølge cubanske musikere, bør forstås ut ifra sine egne premisser og særtrekk, og ikke fortolkes ut ifra vestlige musikkvitenskapelige tilnærminger og teori, da disse står i fare for å misforstå musikkens kulturelle betydning og funksjon. Det er imidlertid viktig å påpeke at en slik 'intern cubansk' forståelse av afrocubansk jazz, i en forstand, er umulig for mitt vedkommende da jeg, som norsk musikkstudent, tilhører en norsk og europeisk kulturarv og aldri kan transformeres til en cubaner *per se*. Jeg mener likefullt det er viktig å forsøke, etter beste evne, å fortolke afrocubansk jazz ut ifra de forståelser av estetisk og musikalsk kvalitet som uttrykkes av cubanske musikere. Videre vil min posisjon som utenforstående og vestlig også kunne være fruktbar da jeg dermed kan fortolke afrocubansk jazz i lys av et mer

distansert perspektiv. I boka *From text to action* (1991) fremhever Paul Ricoeur hvordan forståelse nettopp etableres i møtet mellom nærhet og distanse:

“: on the one hand, alienating distanciation is the attitude that renders possible the objectification that reigns in the human sciences; but on the other hand, this distanciation is at the same the fall that destroys the fundamental and primordial relation whereby we belong to and participate in the historical reality that we claim to construct as an object” (1991: 75)

For å tydeliggjøre mine fortolkningsmessige forutsetninger i et mer vitenskapsteoretisk perspektiv vil jeg i neste kapittel fokusere på hermeneutikk via nevnte Ricoeur og Hans Georg Gadamer. Da oppgaven er en hermeneutisk fortolkende studie av afrocubansk jazz-groove, rytme og estetikk, vil følgende kapittel fungere som utgangspunkt for studien som helhet.

Kapittel 2 Hermeneutisk utgangspunkt

Et av Gadamers hovedpoenger er at all forståelse springer ut i fra vår forutforståelse og korrigeres i møte med nye forståelser. I lys av dette må subjektet alltid forstå sitt forskningsobjekt ut ifra tradisjonen og forskjellige førforståelser om forskningsobjektet. Dette kapitlet vil vise hvordan hermeneutiske tilnærminger er fruktbare for å studere de tidligere nevnte problemstillingene knyttet til mitt forskningsobjekt, afrocubansk jazz. I det følgende vil jeg ta utgangspunkt i moderne hermeneutikk og tekstene *Truth and method* av Hans G. Gadamer (1989) og *From text to action* av Paul Ricoeur (1991). For å tydeliggjøre hvordan de nevnte hermeneutikerne har relevans for min studie av afrocubansk jazz vil jeg tidvis foregripe erfaringer fra eget etnografisk studie i Havanna.

2.1 Sentrale trekk ved Gadamers hermeneutikk

Hermeneutikk betyr læren om fortolkning, og kommer fra den greske guden Hermes, som betyr å fortolke. Begrepet ble frem til romantikken forstått som læren om å utlegge sannheten i eldre hellige- og lov-tekster, gjennom generelle fortolkningsmodeller⁵. Dette endret seg med Schleiermacher på starten av 1800-tallet. Han ville utvide hermeneutikk fra å være begrenset til religiøse tekster og lovtekster til å omhandle ” [...] fornuftens virkelighet overhodet [...]” (Vetlesen 1999: 25). Ved å sette seg inn i forfatterens samtid og tekstens kontekst, på både et psykologisk, sosiologisk og historisk nivå, mente Schleiermacher å kunne forstå tekstens sannhet:

”Fortolkeren må bestrebe seg på å kunne gjenta alle de tankeoperasjoner som har frembrakt teksten som nå foreligger; fortolkeren må gå veien via teksten å så videre fra den tilbake igjen til de tankeoperasjoner og den skapelsesakt som har brakt den frem som en objektivasjon” (Schleiermacher i Vetlesen 1999: 27-28)

Premisset for Schleiermachers fortolkningsteori beror på at fortolkeren har mulighet til å sette seg inn i en tidligere tid og forstå dens kontekst, på tross av tidsavstanden mellom fortolkeren og teksten⁶. I Gadamers *Truth and method* (1989) tar han et oppgjør med den romantiske hermeneutikken til Schleiermacher ved å kritisere den for å tro for mye på fortolkning via abstraksjon og kontekstualisering. For Gadamer er det nettopp fortolkerens tilstedeværelse i

⁵ Arne Johan Vetlesen beskriver tidligere hermeneutikk slik: ”Før Schleiermacher hadde hermeneutikk betydd noe langt mer avgrenset. Det var [...] tolkningen av bestemte typer tekster, som benyttet seg av hermeneutikken som metode, nemlig bibeltolkningen innenfor teologien og tolkningen av romerretten innenfor jus. I begge disse fagene er det om å gjøre å tolke autoritative kilder (hellige skrifter og lovgivning) på en måte som kan gjøre krav på objektivitet” (1999: 25)

⁶ Dette synet stammer fra historisistradisjonen fra 1800-tallet, og beskrives slik av Vetlesen: ”Historismen hevder som sitt postulat at fortolkeren må bestrebe seg på å nærme seg teksten på egne dens egen preisser, altså ut ifra de forutsetninger som som var tilstede dengang teksten ble frembrakt” (Vetlesen 1999: 25)

fortolkningen, i presens, og tidsavstanden mellom fortolkeren og tradisjonen, som gjør fortolkning mulig. For å beskrive subjektets delaktighet i fortolkningsprosessen bruker Gadamer følgende eksempel fra den estetiske erfaringen: ” [...] the work of art is not an object that stands over against a subject for itself. Instead the work of art has its true being in the fact that it becomes an experience that changes the person who experiences it” (Gadamer 1989: 102). Ifølge Gadamer utgjør den illustrerte beskrivelsen av subjektets delaktighet og påvirkelighet, et premiss for all form for fortolkning. Spørsmålet Gadamer vil utrede utifra fra dette er; *hvilke mulighetsbetingelser som ligger til grunn for fortolkning av tekst*. Ifølge Gadamer er det nettopp det negativt ladede begrepet fordom som gjør fortolkning mulig. Det er bare gjennom våre egne fordommer og førforståelser vi kan forstå tekstens potensielle sannhetsinnhold. Disse fordommene bør dermed brukes konstruktivt i fortolkningen av en tekst, ved at man setter sine fordommer ’på prøve’, og slik involverer seg selv aktivt i lesingen av en tekst. Ved å la tidligere fordommer komme til ordet mot nye forståelser, muliggjør vi en sannere forståelse av teksten. Slik utgjør fordommer en betingelse for forståelse, såfremt de settes på prøve og veies mot andre perspektiver og argumenter.

Gadamer beskriver det slik:

”... a person trying to understand a text is prepared for it to tell him something. That is why a hermeneutically trained consciousness must be, from the start, sensitive to the text’s alterity. But this kind of sensitivity involves neither “neutrality” with respect to content nor the extinction of one’s self, but the foregrounding and appropriation of one’s own fore-meanings and prejudices” (Gadamer 1989: 269)

Dette forståelsesprinsippet har vært grunnleggende for eget feltstudie om afrocubansk musikk og musikkestetikk i Havanna. Jeg stilte ikke med helt blanke ark i møte med den afrocubanske musikktradisjonen. Jeg brukte isteden min ballast som musikkviter og utøvende jazzpianist, i tillegg til min kjennskap til musikken fra cd’er og bøker, for å forsøke å aktivt forstå musikktradisjonen. Noen av mine fordommer om musikken viste seg å stemme, mens andre var feil. De aller fleste førforståelsene av afrocubansk jazz var imidlertid litt feil og litt riktige. Et eksempel på en fordom som viste seg å stemme var tanken om at *claven* hadde en essensiell betydning i musikken. På den andre siden viste det seg at mine tanker om *clavens* betydning i afrocubansk jazz tegnet et for enkelt bilde, og var for unyanserte. I visse tilfeller brøt musikerne bevisst *clavens* ”regler” og spilte ’ute av clave’ for å gi musikken dens ønskelige rytmiske karakter.⁷ Dette kan illustrere Gadamers syn på hvordan egne førforståelser og fordommer testes opp mot nye forståelser, for dermed å produsere en

⁷ Den lovende cubanske jazzpianisten Alejandro Vargas beskrev dette under flere privattimer jeg tok med han og viste hvordan han bevisst spilte ’ute av clave’.

riktigere forståelse. Det beskrevne forholdet leder oss videre til *den hermeneutiske sirkel*, som er Gadamer's forståelsesprinsipp. Gadamer beskriver sitt sirkulære fortolkningsprinsipp slik:

”A person who is trying to understand a text is always projecting. He projects a meaning for the text as a whole as soon as some initial meaning emergence in the text. Again the initial meaning emerges only because he is reading the text with particular expectations in regard to a certain meaning. Working out his fore-projecting, which is constantly revised in terms of what emerges as he penetrates into the meaning, is understanding what is there [...]interpretations begins with fore-conceptions that are replaced by more suitable ones. This constant process of new projection constitutes the movement of understanding and interpretation” (Gadamer 1989: 267)

For å konkretisere Gadamer's poeng kan følgende eksempel illustrere: Den som vil lese en artikkel har gjerne føroppfattninger om hva artikkelen inneholder via tittelen og forkunnskaper. Disse forventningene endres imidlertid under lesingen av teksten og produserer videre forutforståelser for de følgende sidene. Slik blir forståelsesutkastet korrigert og rekorrigert. Dermed er forståelseshorisonen til leseren i stadig en forandring som dermed endrer den nye forståelsen. Forståelsen av delen og helheten er hele tiden forstått fra et subjekt, og utvikles i erfaringen av teksten over tid.⁸ Ut fra disse argumentene kan vi slutte at den hermeneutiske sirkel er en sammenfatting av Gadamer's tre nøkkelbegreper; a) fordom, b) subjektets deltagelse i fortolkningen og c) subjektets fortolkning via fordommer og møte med nye forståelser over *tid*. Videre beskriver Gadamer dialogen, som et eksempel på en ideell form for fortolkning, forutsatt at den skjer på de rette premisser:

”Conversation is a process of coming to an understanding. Thus it belongs to every true conversation that each person opens himself to the other, truly accepts his point of view as valid and transposes himself to the other to such an extent that he understands not the particular individual but what he says. What is to be grasped is the substantive rightness of his opinion, so that we can be at one with each other on the subject” (1989: 385)

Som vist tidligere forutsetter Gadamer's fordomsbegrep og eksemplet med dialogen, at man spiller med ’åpne kort’. I en dialog må man være positivt innstilt til å forstå den andres synspunkt og ha en åpen tilnærming, slik at man kan enes om ”the subject matter” (Gadamer 1989: 383). Jeg brukte selv ulike former for dialoger som kilder for en økt forståelse under mitt feltstudie på Cuba, og baserte store deler av det etnografiske arbeidet på samtaler og intervjuer med cubanske musikere. Selv om de cubanske musikerne ofte brukte egne begreper i beskrivelsen av musikken, som var ukjente og vanskelige å oversette da de var typisk cubanske og ikke fantes i det opprinnelige spanske språk (ei heller i en ordbok), forsøkte jeg etter beste evne å forstå hva cubanerne mente om afrocubansk jazz via oppfølgingsspørsmål og eksempler. Jeg prøvde etter beste evne å forstå deres perspektiver om afrocubansk jazz.

⁸ Deler av Gadamer's hermeneutiske sirkel var også tilstede i eldre bibelsk hermeneutikk. Det som imidlertid skiller Gadamer's hermeneutiske sirkel fra tidlig hermeneutikk er at subjektet trekkes aktivt med i denne hermeneutiske sirkelen.

2.2 *Forståelse via dialektikken mellom belonging og distancing*

Ricoeur (1991) videreutvikler Gadamers perspektiver ved å vise hvordan forståelse er basert på dialektikken mellom det han kaller *belonging* og *distancing*⁹. Under mitt masterstudie har det vært viktig å balansere en nær og tilhørig form for fortolkning, med fortolkning av afrocubansk jazz og musikk via mer distansert refleksjon. Ricoeur beskriver forholdet mellom abstrahert- og nær- fortolkning i det han kaller dialektikken mellom *distancing* og *belonging*. Denne dialektikken fungerer som utgangspunkt for enhver fortolkning av noe, og kan beskrives slik: På den ene siden konstruerer all vitenskaplig fortolkning av noe en distanse til fortolkningsobjektet gjennom selve fortolkningen, og nomineringen av objektet som objekt. Det er slik vitenskap fungerer. Samtidig gjør den samme distansen det umulig å beskrive virkeligheten slik virkeligheten er, da enhver fortolkning av virkeligheten nødvendigvis forandrer virkeligheten til noe den var, via den samme fortolkningsprosessen. For å bedre kunne gripe virkeligheten slik den er i presens, er det nødvendig med nærhet til fortolkningsobjektet(ene). Ricoeur beskriver dette forholdet slik:

”The description has led to an antinomy that seems to me to be the mainspring of Gadamer’s work namely the opposition between alienating distancing and belonging. This opposition is an antinomy because it establishes an untenable alternative: on the one hand, alienating distancing is the attitude that renders possible the objectification that reigns in the human sciences; but on the other hand, this distancing is at the same time the fall that destroys the fundamental and primordial relation whereby we belong to and participate in the historical reality that we claim to construct as an object. Whence the alternative underlying the very title of Gadamer’s work *Truth and Method*: either we adopt the methodological attitude and lose the ontological density of the reality we study, or we adopt the attitude of truth and must then renounce the objectivity of the human sciences” (Ricoeur 1991:75)

Ricoeurs beskrivelse av forholdet mellom distanse og tilhørighet/nærhet utgjør et ankerpunkt i mine etnografi- og grooveanalyser. Et eksempel på hvordan jeg bruker det Ricoeur kaller *belonging* er mitt etnografiske fokus mot cubanske jazzmusikerers forståelse og opplevelse av groove og estetikk i afrocubansk jazz. I tillegg utgjør egne etnografiske erfaringer og observasjoner som pianist og perkusjonist grunnlag til selvopplevde nærhetsfortolkninger. På den annen side har egen refleksjon og drøfting i ettertid av feltarbeidet utredet generelle trekk og karakteristika ved musikkens rytmiske strukturer. Slik har drøfting og refleksjon fungert som en mer distansert fortolkning. Mens sanseapparatet, egen tilstedeværelse og gehøret utgjorde fortolkningsfilteret for den nære fortolkningen av afrocubansk jazz, utgjorde argumentasjon, drøfting og refleksjon fortolkningsfilteret i den mer distanserte fortolkningen. Denne pendlingen mellom nærhet og distanse er, i en forstand, gjeldende i all form for

⁹ Ricoeur har hentet *belonging*-begrepet fra Gadamer, men bruker det på en annen måte ved å definere det som et ledd i et dialektisk fortolkningsprinsipp sammen med *distancing*. For Gadamer utgjør isteden *belonging* en ontologisk væren-i-verden karakter ved enhver fortolkning, og er sterkt inspirert av Heideggers *Væren og tid* (2006) Gadamer beskriver det slik: “[...]the interpreter belongs to his text and described the close relationship between tradition and history.” (1989: 458-459)

fortolkning av et fenomen, også under min tilsynelatende distanserte fortolkning av estetisk teori¹⁰. Det er imidlertid viktig å påpeke at det utspiller seg mange ulike nivåer for fortolkning mellom polene *nærhet/tilhørighet* og *distansering*. Dette kan vises i følgende akse (eks¹¹). Vi ser at det ofte er vanskelig å trekke et eksakt skille mellom distansert og nær -fortolkning. Underkategoriene mellom polene *distanciation* og *belonging* har egne karaktertrekk og kan beskrives som en viss nærhet, delvis distansert fortolkning etc, og må hele tiden vektes mot hverandre. Selve vektleggingen av perspektivene mot hverandre utgjør selv et ledd i distanseringen. Dette poenget beskriver Ricoeur mot slutten av kapitlet, og konkluderer med at *distanciation* utgjør det grunnleggende prinsipp for fortolkning: “At all this level of analysis, distanciation is the condition of understanding” (1991: 88). Det er umulig å fortolke virkeligheten slik den egentlig er, da fortolkningen nødvendigvis oppretter en distanse. Dette leder oss videre til siste punkt i diskusjonen, nemlig hvordan språket fungerer som sisteinnsats i den hermeneutiske fortolkningen. All akademisk fortolkning av noe er alltid reduksjonistisk ved å sette virkeligheten inn i ulike språklige forståelsessystemer. Jeg tolker for eksempel erfaringen av afrocubansk jazz gjennom musikktegnspråket notasjon, og beskriver musikkens kvaliteter via språket, dets logikk, struktur, argumentasjon og ulike lag av metaforer. Dette er også tema for Gadamer's del tre ”The ontological shift for hermeneutics guided by language” (1989: 381-474). For Gadamer utgjør språket den mulighetsbetingelsen som gjør forståelse mulig, da all forståelse er språklig og beskrevet via begreper. Verden forstås bare som verden etter at språkets kategorier og mekanismer kommer til orde. Gadamer beskriver dette slik:”The guiding idea of the following discussion is that the fusion of horizons that takes place in understanding is actually the achievement of language... understanding of the subject matter must take the form of language” (1989: 378). Ved å vise hvordan språket både *reduserer* og *produserer* grunnlaget for forståelse, utvider Ricoeur Gadamer's syn på synet på språket som sisteinnsats i den hermeneutiske fortolkningen. Ifølge Ricoeur genererer språket nye former for forståelse ved å konstruere nye metaforer og språklige bilder, samtidig som språkets vokabular og struktur legger bånd på tanken og forståelsens bevegelsesfrihet. Han utdyper sitt syn om at språket produserer grunnlaget for nye forståelser ved å vise til Aristoteles sin definisjon av metaforer:

¹⁰ Ricoeur illustrerer Gadamer og Heideggers nevnte poeng om at fortolkning alltid har en nærhet/tilhørighets-dimensjon ved at forståelsen og fortolkningen, utgjør en del av vår væren-i-verden. Ricoeur skriver; ”to interpret is to explicate the type of being-in-the-world unfolded in front of the text” (1991: 86). Heidegger skriver: ”Derværen er forståelsen, og som sådann utkaster den sin væren mot muligheter[...]Her tilegner forståelsen på en forstående måte hva den forstår” (Heidegger 2006: 170)

¹¹ *distanse*----- (drøfting av kildene fra delt.obs)----- (delt.obs)---*nærhet*

“It is, in my opinion, at the moment when a new meaning emerges out of the ruins of literal predication that imagination offers its specific mediation. To understand this let us begin with Aristotle’s famous remark that “a good metaphor implies an intuitive perception of the similarity in dissimilar” (Ricoeur 1991: 172)

Ifølge Ricoeur ligger det produktive ved språket i de overraskende metaforene og de språklige bildene, som kombinerer ulike lag av semantisk mening for å skape nye rammer for forståelse.

“It is the coming together that suddenly abolishes the logical distance between heretofore distinct semantic fields in order to produce the semantic shock, which, in its turn, ignites the spark of meaning of the metaphor. Imagination is the apperception, the sudden glimpse, of a new predicative pertinence, namely a way of structuring pertinence in impertinence [...] Imagining is above all restructuring semantic fields” (Ricoeur 1991: 173)

Dette trekket er spesielt relevant innenfor studier av kunst og musikk, inkludert eget studie av afrocubansk jazz, da beskrivelse av musikk først og fremst vil være metaforisk.

2.3 Oppsummering

De presenterte argumentene leder oss til følgende oppsummering: All forståelse springer ut i fra vår forutforståelse og korrigeres i møte med nye forståelser. I tillegg er all forståelse og forutforståelse subjektiv da den beror på ulike personers forskjellige livserfaringer.

Konklusjonen av disse perspektivene blir at all forståelse er relativ til subjektet. Det finnes altså ikke en definert original av noe, eller *en* definert sannhet i ordets endelige forstand. All forståelse springer ut av ulike subjekters egne hermeneutiske sirkler, som beror på individets erfaring og førforståelse. Musikkviteren Rolf Inge Godøy kommer til samme konklusjon sin vitenskapsteoretiske diskusjon i doktoravhandlingen *Formalization and epistemology*:

” Hermeneutics comes to our rescue here [...] there is both the condition of precomprehension and the condition of understanding “something as something” (Heidegger 1967: 149). The implications of this “something as something” are vast, ultimately leading to the idea that there is no fixed origin, that we are all thrown into the hermeneutical circle of always understanding something as something, never able to understand anything as original. This has been further developed by “post-structuralist” or “radical hermeneutical” philosophy such as in (Derrida 1972b and Greich 1977). The merits of this radical philosophy lie in pointing to the impossibility of “idealist” or “objective” representations, as there is always a dissemination of meaning and there is really no way to stop it” (Godøy 1997:79)

Denne noe pessimistiske slutningen reiser imidlertid spørsmålet om hvordan man på tross av dette kan drive vitenskaplig fortolkning. Som svar på denne utfordringen har jeg valgt å etterstrebe mest mulig presise analyser, gjennom definering av begreper, strukturert fremstilling og sammenhengende argumentasjon, for dermed å muliggjøre en viss grad av etterprøvbarehet. Denne tilnærmingen kan også, via forskning over tid, skape grunnlag for en mer intersubjektiv forståelse, ut ifra mitt subjektive studie av afrocubansk jazz. Det er likevel viktig å påpeke, i lys av den hermeneutiske diskusjonen, at det følgende studiet er skrevet ut i

fra mine egne førforståelser og fortolkninger av afrocubansk jazz, og dermed umulig kan postulere en endelig og objektiv forståelse. I lys av Gadammers og Ricoeurs perspektiver er en reflekterende fortolkning av fenomenet, i dialektikken mellom nærhet distanse, tross alt, den beste egnede tilnæringsmåten i hermeneutiske studier.

DEL II Kontekst og Teori

***Kontekstualisering av afrocubansk musikktradisjon og
presentasjon av estetisk teoretiske perspektiver***

Kapittel 3 Musikalsk kontekst og fortolkningsramme

Afro-cubansk-jazz er en tredelt sjanger med elementer fra; afrikansk musikktradisjon, cubansk musikktradisjon og den nordamerikanske jazztradisjonen. Dette kapitlets primære ambisjon er å beskrive hvordan man kan fortolke afrocubansk jazz via vestlige musikkvitenskaplige perspektiver og tidligere vestlige førforståelser av afrikansk og afroamerikansk kultur. Cubansk kultur er sammensatt av tradisjoner fra flere ulike kulturer, nasjonaliteter og etnisiteter. I boka *Instrumentos de la música folklórica-populár de Cuba. Vol I* (1997) viser Victoria Eli Rodríguez et. al. hvordan Cubas befolkning er sammensatt på grunn av stor migrasjon fra særlig Spania og det afrikanske kontinent. Videre viser Rodríguez hvordan importeringen av slaver fra Afrika til Cuba rommet meget stor geografisk variasjon. De ulike afrikanske landområdene ble inndelt i ulike cubanske metaetnisiteter. (Rodríguez 1997: 20). Metaetnisitetene kunne romme flere av det vi i dag kjenner som et land. Et eksempel på dette er Nigeria, som utgjorde en stor del av de tre metaetnisitetene; *Carabalí*, *Lucumí* og *Mandinga*.¹² Mot slutten av 1800-tallet og under sukkerindustriens eksplosive vekst importerte Cuba et stort antall kinesiske sukkerarbeidere.¹³ Sammenblendingen av mennesker fra de ulike kontinentene har produsert forskjellige kulturfusjoner på Cuba. Disse har igjen vært med å definere det cubanske kulturuttrykket. Derfor beskriver flere cubanske musikere og musikkvitere cubansk musikkultur gjennom verbet *mezclar* (å blande). Et syn på cubansk kultur som blandet via ulike kulturfusjoner kommer også til uttrykk hos den cubanske musikkviteren, kulturviteren og antropologen Fernando Ortiz, og hans begrep *transculturación*. Ortiz beskriver bakgrunnen for sitt begrep slik i boka *Cuban Counterpoint*:

” I have chosen the word *transculturación* to express the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk, either in the economic or in the institutional, legal, ethical, religious, artistic, linguistic, psychological, sexual or other aspects of its life” (Ortiz 1995: 98)

¹² Rodríguez beskriver den afrikanske slavemigrasjonen til Cuba slik. (De cubanske metaetnisitetene er satt i kursiv); ”*Arará*; Ghana, Togo og Benin. *Carabalí*; Nigeria. *Congo*; Zaire, Angola. *Gangá*; Guinea Bissau, Sierra Leone, Senegal, Gambia. *Lucumí*; Nigeria, Burkina Faso, Ghana. *Macuá*; Mozambique, Malawi, Madagascar. *Mandinga*; Sierra Leone, Guinea, Liberia, Mali, Senegal, Nigeria. (Rodríguez 1997: 21-22)

¹³ Ifølge Rodríguez utgjorde den kinesiske migrasjonen til Cuba fra 1848-74 til sammen 124 937 kinesiske arbeidere (1997: 27) Foruten de beskrevne folkegruppene utgjorde migrasjon til Cuba blant annet; migrasjon fra Frankrike (særlig til Cubas provins Cienfuegos), arbeidsinnvandring fra Filipinene og Indonesia, migrasjon fra deler av mellom-amerika som Mexico, Colombia og Venezuela, andre deler av karibien som Den Dominikanske Republikk og Jamaica, i tillegg til et stort antall nord-amerikanske bosettere i starten av det tjuende århundre. (Rodríguez 1997: 26-38)

Begrepet referer til hvordan kulturelle prosesser på Cuba stadig har skapt kulturfusjoner, og hvordan disse kulturfusjonene videre har generert flere nye kulturfusjoner etc. Dermed må begrepet forstås som en stadig pågående prosess, eller som Ortiz skriver:

” I am of the opinion that the word *transculturación* better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another culture, because this does not coexist merely in acquiring another culture, which is what the English word acculturation really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture [...]” (Ortiz 1995: 102)

Selv om cubansk kultur er et resultat av flere globale kulturfusjoner beskrives ofte den cubanske befolkningen som primært en blanding av afrikanske og spanske kulturer, da disse har satt sterke kulturelle avtrykk. Dette kommer også til uttrykk i det som kalles den afrocubanske musikken. Selv om cubanere er seg bevisst at deres kulturelle selvforståelse er et produkt av globale migrasjonsprosesser finnes det likefullt en intersubjektiv forståelse av *en kjerne* i cubansk kultur. Dette er blant annet tydeliggjort i Ingvild Morlandstøs masteroppgave *Que Cubanía* om identitet og kommunikasjon i cubansk musikk og hennes beskrivelse av begrepet *cubanía*¹⁴ som referer til en egen cubanskhet. Afrocubansk jazz er både et produkt av *transculturación* og et resultat av *cubania*, og er dermed både enhetlig og mangfoldig på samme tid.

Dette kapitlets ambisjon er å beskrive hvordan det er mulig å fortolke afrocubansk jazz via en vestlig musikkvitenskaplig innramming og tidligere vestlige førforståelser av afrikansk og afroamerikansk kultur. Et grunnleggende trekk i tradisjonelle vestlige kulturtradisjoner som musikkvitenskap, og dens forståelse av afrocubansk jazz og andre ikke-vestlige kulturuttrykk, er at den ofte har sett ’den andre’ som et avvik fra normen. Et eksempel på vestens tendens til å betrakte ikke-vestlige kulturer som et avvik fra det vestlige ser vi i Edvard Said’s bok

Orientalismen og kapitlet *Att orientalisera orientalen* (svensk utgave):

”[...] en del av en allman europeisk stravan från Bede til Luther – att ställa upp et representativt Orienten infor Europa, att iscenasatta Orienten og Europa tillsammans på något sammanhangande sätt. Tanken var att de kristna skulle klargöra for muslimerna att islam bare var en feilaktig version av kristendommen ” (2004: 140)

Edvard Said trekker argumentet videre i den engelske utgaven av *Orientalism* fra 1978, og argumenterer for at forståelser av andre kulturer som avvik fra det europeiske videre har fått konsekvenser for den andre kulturens egen selvforståelse og dermed fått en dominoeffekt.

¹⁴ Selve begrepet *cubanía*, som kan oversettes til *cubanness* eller cubanskhet, er et meget komplekst begrep som spiller på ulike kulturelle og sosiale forhold i cubansk kultur. Den norske musikkforskeren Ingvild Morlandstø gir likefullt en skisseaktig definisjon av begrepet ;” To have *cubanía* suggests that a person or object exhibit some special regognizeble Cuban quality” (2005:49). Da Morlandstø sener i oppgaven diskuterer begrepet med cubanske musikere og spør hvor *cubanía* ligger i den cubanske musiken gjør hennes informant følgende; ”He paused a little bit, and then put his hands togheter and clapped the figure of la clave of the rhumba, and said ”*La cubanía* is this” (Morlandstø 2005: 70). I Morlandstøs oppgave blir altså la clave sett på som selve symbolet på *cubanía*.

Han skriver:” [...] Orientalist notions influenced the people who were called Oriental as well as those called Occidental, European, or Western [...]” (Said 1978: 42). Et eksempel på hvordan cubansk musikk og musikkvitenskap blir sett på som en naturlig del av *den andre* er hvordan musikkvitenskap om cubansk musikk beskrives som *la musicología cubana* blant cubanske musikkvitere, og går under termen etnomusikologi i et mer internasjonalt musikkvitermiljø. Lederen for det cubanske senteret for musikologi, CIDMUC, i Havanna, Olavo Alén, beskriver det slik i en samtale med den norske musikkforskeren Morldanstø; ”What has come to be the Cuban musicology is what in other countries is referred to as ethnomusicology” (2005: 17). Etnomusikologen Ronald Radano utdyper dette poenget og skriver:

”From the beginning of any history of music and race, Europe is there, and its interaction with those it imagines as Others secures its places in that historiography” (Radano 2000: 11).

Essensen i dette synet kan oppsummeres i to punkter; På den ene siden ble europeisk musikk forstått som verken kulturelt, rasemessig, sosialt eller etnisk konstruert, men isteden universell, i kraft av musikkens intellektualiserte dannelse og høyverdige estetikk. På den andre siden ble all ikke-europeisk musikk og kunst forstått som annerledes. Denne annerledesheten ble tradisjonelt forstått som enten normativt mindreverdige, eller som eksotisk i kraft av dets primitive uttrykk. I det følgende vil jeg gi en kort retrospektiv historisk presentasjon av hvordan europeisk historie og tradisjonell musikkvitenskap har fortolket afrocubansk, afrikansk og afroamerikansk musikk og kultur¹⁵ via følgende fire punkter; i) Diskutere musikkkritikk av afroamerikansk populærmusikk fra 1910-1930. ii) Presentere synet på afrikansk musikk og kultur hos toneangivende filosofer som blant annet Hegel. iii) Vise hvordan kolonialismen, slavehandelen og *raza*-begrepets fremvekst har legitimert en undertrykkende forståelse av afrikansk kultur. iv) Jeg vil også vise tendenser til en mer positiv forståelse av afrikansk musikk og kultur ved romantiske tenkere som Jean-Jaques Rousseau og Johann Gottfried Herder. Gjennom disse komprimerte beskrivelsene kan jeg, med støtte i Gadamer, la tidligere europeiske fordommer og førforståelser av det afrikanske komme til orde¹⁶. Jeg vil avslutte kapitlet med å gi en kort beskrivelse av musikk og kultur sin posisjon i det politiske Cuba da Fidel Castros sosialistiske politikk har hatt stor betydning for utviklingen av cubansk kultur og musikk, inkludert afrocubansk jazz.

¹⁵ I og med at det finnes mindre forskning på afrocubansk musikk vil jeg her diskutere forståelsen av både afrocubansk, afrikansk og afro(nord)amerikansk, da de deler fellestrekk.

¹⁶ Jeg vil poengtere at denne fremstillingen bare gir en meget komprimert fremstilling av vestens forståelse av den andre med utgangspunkt i de nevnte fire punktene, da en mer omfattende drøfting av temaet faller utenfor oppgavens omfang.

3.1 Vestlig musikkteori sin privilegerte posisjon

I artikkelen *Music and race* (2000) kontekstualiserer Radano forestillingen om at europeisk kunstmusikk er hevet over dens sosiale, kulturelle og rasemessige kontekst. For å nyansere bildet av vestlig kunstmusikk og musikkvitenskap viser Radano *hvordan og hvorfor* musikkvitenskapen oppsto som akademisk disiplin gjennom korte sosiologiske og historiske beskrivelser. Musikkvitenskap oppsto som akademisk disiplin i Tyskland på slutten av 1800-tallet under navnet *musikwissenschaft*, og fikk senere følge av det franske *musicologie*. Etter fremveksten av populærmusikk i amerikansk kulturliv på starten av det tjuende århundret oppsto *musikkvischenschafts* amerikanske navnebror *musicology*. (Kerman 1985:11, Radano 2000: 19). Som Joseph Kerman skriver i *Contemplating music* (1985) fokuserte musikkvitenskap primært på vestlig kunstmusikk, selv om man i prinsippet inkluderte alle former for musikk. Kerman skriver:

”Musicology ranged from the history of Western music to the taxonomy of ‘primitive’ music, as it was then called, from acoustics to aesthetics [...] But in academic practice, and in the broad general usage, musicology has come to have a much more constricted meaning. It has come to mean the study of the history of Western music in the high-art tradition” (1985: 11)

Etnomusikologen Ronald Radano viser videre hvordan fremveksten av *musicology* også fungerte som kulturpolitisk forsvar mot fremveksten av europeisk og amerikansk populærmusikk. Slik fungerte *musicology*, på et nivå, som en akademisk apostel for å legitimere den dannende og kultiverte vestlige kunstmusikk.

”From the beginning, the directive [for musicology] was to edify and educate, to build on nineteenth-century affirmations of “taste” in response to the aesthetically and morally deficient “popular arts” overtaking public culture at that time” (Radano 2000: 19)

Et eksempel på hvordan blant annet musikkjournalister fungerte som et slikt kulturpolitisk forsvar finner vi hos journalisten Kraut, og hans omtale av *ragtime* i avisa New York Times fra 1922. Kraut beskriver den afroamerikanske kroppslige *ragtime*-musikken som truende da den kunne: “get into your blood of some of our young folks, and I might add older folks too” (A. Kraut New York Times, gjengitt i Danielsen 2006: 27). Musikkviteren Leonard gir også et lignende bilde på hvordan *the hotness of afroamerican music*, ble sett på som moralsk fordervende og truende for det vestlige intellekt: “It [ragtime] poisons the very source of your musical growth eventually stagnate the brain cells and wreck the nervous system” (Leonard i Radano 2000: 473). I de nevnte artiklene om svart musikk ble musikkens rytmiske kvaliteter beskrevet som smittsomme. *Hot rhythm* ble fryktet da de smittsomt fengende rytmene kunne true den europeiske, kultiverte og puritanske dannelsen. Radano beskriver frykten slik:

“ As a metaphor of contamination, moreover, hot rhythm concretized fears of the immigrant menace ” whose ethnic habits, genetic makeup, and characteristically “hot blood” had purportedly caused a series of epidemics around the turn of the century” (Radano 2000: 463)

Den normative nedvurderingen av afrikansk og afroamerikansk musikk og kultur kan imidlertid forstås i lys av tidligere kolonialistiske og evolusjonistiske beskrivelser av *den andre* og oppsto ikke av seg selv. Afrikansk og afroamerikansk musikk og kultur hadde lenge blitt sett på som den andre *per definisjon*. Dette synet ble blant annet influert av tenkemåter fra det som kalles senkolonialismen på 1800-tallet. Forståelsen av den andre fra denne tiden kan forenklet beskrives under to kategorier; *den negative fremstillingen*, og *den positive fremstillingen*¹⁷. De fleste kilder fra tidsrommet faller under *den negative fremstillingen*. Innenfor disse ble afrikansk kultur sett som barbarisk og primitiv da de manglet forestillinger om den kristne Gud. Et eksempel på dette finner vi hos filosofen Georg W. Hegel som beskriver det afrikanske slik i *Forelæsinger over historiens filosofi*:

”Hos negrene er det nemlig netop det karakteristiske, at deres bevidsthed endnu ikke er kommet til anskuelse af nogen som helst fast objektivitet, som f.eks. Gud, loven, hvori mennesket kunne være med sin vilje og anskue sit væsen i. Afrikaneren er i sin forskelsøse [...] enhed endnu ikke kommet til denne adskillelse mellem sig selv som et enkelt væsen og sin væsentlige almenhed, hvorved al viden om et absolut væsen, som var noget andet og højere end selvet, helt mangler [...] Som det allerede er blevet sagt, fremviser negeren det naturlige menneske i hele dets vildhed og ubændighed; man må abstrahere fra al ærefrygt og sædelighed, fra det som kaldes følelse, hvis man vil opfatte ham rigtig; der er intet at finde i denne karakter som vækker gjenklang om det menneskelige” (Hegel 1997: 136-137)

Slike beskrivelser av den afrikanske som inhuman og primitiv ble tatt til inntekt for et syn på det afrikanske som mindreverdige sammenlignet med det europeiske.

3.1.1 Afrikansk musikk – barbarisk?

Hegels beskrivelse av afrikanere og afrikansk kultur som barbarisk ble ofte knyttet sammen med de afrikanske rytmene. Dette er illustrert i Hegels beskrivelse av de afrikanske trommene; ”Trommer rørtes, og et frygteligt blodbad begyndte: alt, hvad de rasende negre stødte på deres vej ble gjennomboret. Ved sådanne handlinger lader nu kongen alt myrde[...]” (Hegel 1997: 142) Filosofen Jan Nederveen Pieterse viser videre hvordan Hegel beskrev den afrikanske mann som normativt mindreverdige ved å hevde at han verken hadde vitenskap, teknologi eller kunst og levde i en førsivilisert kultur: ”The African, according to Hegel, was ”naturally inferior [...] no ingenious manufactures amongst them, no arts, no sciences” (Hegel i Pieterse 1992: 42). Via Hegels beskrivelser som ble utgitt første gang i 1804 ser vi hvordan det hersket negative karikaturer og stereotypier av det afrikanske. Disse tenkemåtene fikk imidlertid ytterligere vind i seilene etter Darwins publisering av *On the origin of the species*

¹⁷ Dette skillet er inspirert av Anne Britt Gran sine beskrivelser i doktoravhandlingen Hvite løgner / Sorte myter (2000: 5-35)

fra 1859. I Darwins verk teoretiserte han blant annet om hvordan fuglene brukte musikk og rytme i parringstiden. Radano beskriver dette slik:

“Evoking historical commentaries on the libidinous habits of birds, Darwin theorized that the origins of music could be found in the musical notes and rhythm of mating ritualism “ the drumming of the snipes tail, the tapping of the woodpeckers beak, the harsh trumpet-like cry of certain water-fowl... Darwin compared these primordial sexual utterances with the speech patterns of “exited Negroes”, exercising a minstrel figuration that was already common to American discussions of slave singing” (Darwin beskrevet i Radano 2000: 467)

Selv om ikke Darwin nødvendigvis beskrev afrikansk musikk og kultur som entydig mindreverdige, skapte evolusjonsteorien grobunn for mer sosialdarwinistiske tenkemåter. Via sosialdarwinistiske tenkemåter mente man å finne vitenskapelig belegg for et syn på afrikansk kultur som har virket undertrykkende. Den belgiske musikologen og musikkkritikeren Francois-Joseph Fétis (1784-1871) virker blant annet influert av den sosialdarwinistiske tendens. Fétis beskriver afrikanere slik i teksten *Histoire général de la musique* fra 1869: ”Cette race n’a ni historie, ni littérature, ni arts meritent ce nom” (Fétis i Radano 2000:17). Radanos gjengivelser av Fétis, og Darwin har, i likhet med Hegels beskrivelser og den tidligere omtalen av Said, vist hvordan noen vitenskaplige praksiser hadde et normativt syn på afrikansk og afroamerikansk musikk og kultur som virket undertrykkende på kulturen.

3.1.2 Fremmedhetsproblematikken; Synet på den andre

I tillegg til Darwins evolusjonsteori og diskursen om afrikansk musikk fra 1800-tallet, har også den tidlig-kolonialistiske forståelsen av den andre fra 15-1600-tallet satt preg på vestens forståelse av det afrikanske. Etter den spanske kolonialisering av Latin-Amerika på 1500-tallet, og den påfølgende utviklingen av afrikansk slavehandel (Benitez Rojo 1996: 39-47), fulgte behovet for et argument som kunne legitimere den hierarkiske verdensinndelingen. Det spanske begrepet *raza* og begrepets plass i den spanske diskurs fra 1500-tallet kunne legitimere dette verdenssynet. Nevnte Radano viser hvordan *raza* var utviklet og redefinert fra det arabiske begrep *ras*, og det hebraiske begrepet *rosh*. På hebraisk og arabisk refererte begrepene tradisjonelt til en stammekulturs biologiske og kulturelle fellestrekk. Eller som Radano skriver:

” In Arabic usage the term *ras*, whose Semiotic etymology is the same as that of the Hebrew word *rosh*, refers to the ”head” or the ”leader”, specifically the leader of a tribe or social collective [...] *Ras* applied to a collectivity whose members recognized relatedness to their leader- relatedness, that is, in both biological and cultural senses” (2000: 11).

Den spanske (re)fortolkningen av *ras* og *rosh* til *raza* gikk fra å referere til biologi og kultur til å kun referere til blodsbånd, slektsbånd og andre biologiske fellestrekk. Slik kunne *raza*-begrepet markere forskjelligheten mellom *oss* og *dem*, og knytte denne forskjellen til gitte biologiske mønstre. Blant fanebærerne for dette synet var den spanske overklassen,

conquistadorene, kongen og den katolske kirke (Radano 2000: 12). Slik ble begrepet brukt som et politisk forsvar for å rettferdiggjøre kolonialiseringen av Latin-Amerika, den afrikanske slavehandelen og det europeisk- spanske- verdensherredømmet. Selv om den europeiske forståelsen av den andre, og særlig det afrikanske, var preget av generelle stereotypier og normative adjektiv som barbarisk, vulgær, grusom og primitiv, fantes også mer positive beskrivelser av det afrikanske. Dette kommer blant annet til uttrykk i romantikken og hos den franske opplysningsfilosofen Jean-Jaques Rousseau. I Roussaus *Dicctionary de la musique* beskriver han hvordan musikk fra ulike kulturer kan gi verdifullt innblikk i kulturens egenart. Rousseau skriver slik:

“We shall seek in vain to find in this air any energetic accents capable of producing such astonishing effects. These effects, which are void in regard to strangers, come alone from custom, reflection, and a thousand circumstances, which retrac’d by those who hear them, and recalling the idea of their country, their former pleasures, their youth, and all their joys in life, excite in them a bitter sorrow for the loss of them. The music does not in this case act precisely as music, but as a memorative sign” (Rousseau i Radano 2000: 14)

Radano beskriver hvordan Rousaus tanker skapte en slags schizofren holdning til afrikansk musikk i visse kretser. Denne ”schizofrenien” kretset mellom forestillingen om afrikansk musikk som et eksempel på det romantiske kunstnergeniet og den hegelianske forståelsen av Afrika som barbarisk (Radano 2000:18). Den tyske musikkforskeren Johann Gottfried von Herder delte flere av Rousaus tanker om ikke-vestlig musikk. Herder var særlig opptatt av den rytmiske karakteren i afrikansk musikk. Filosofen Edvard Lippman beskriver Herders syn av afrikansk musikk slik:

”Since the tones are temporal vibrations, they animate the body, the rhythm of their expression expresses itself through its rhythm [...] Strongly moved, natural man can not abstain from it; he expresses what he hears.... through swings of his hand, through posture and flexing” (Herder i Lippman 1985: 36)

Radano og Lippman sine gjennngivelse av Rousseaus og Herders tekster viser dermed at det også hersket mer positive beskrivelser av afrikansk musikk.

3.1.3 *Framveksten av etnomusikologi*

Alle de fire nevnte beskrivelsene av det afrikanske har vært sentrale i produksjonen av diskurs om afrikansk og afroamerikansk musikk og kultur. De fleste av beskrivelsene faller inn under det jeg beskrev som *den negative* beskrivelsen (med unntak av Rousseau og Herder). I løpet av det tjuende århundre har imidlertid fremveksten av nye vitenskaplige retninger, kombinert med politiske strømninger, gitt nye perspektiver på afrikansk, afroamerikansk og afrocubansk musikk. Fra og med antropologiens, og senere etnomusikologiens oppkomst, argumenterte flere forskere for å forstå den andres musikk og kultur ut ifra dens sosiale, etniske, kulturelle og historiske kontekst. Blant forkjemperne for dette synet var den polske antropologen

Bronislaw Malinowsky, og hans bruk av etnografiske studier. Ifølge Malinowsky kunne antropologien: "... grasp the native's point of view, his relation to life, to realize *his* vision of *his* world." (1961: 25). Den andres musikk skulle ofte forstås sosialt og kulturrelativistisk, mens europeisk kunstmusikk verken skulle fortolkes kulturelt eller sosiologisk, men musikkvitenskaplig.¹⁸ På tross av antropologien og etnomusikologien sine forsøk på å analysere den andres musikk, har det fortsatt vært en tendens til å fortolke vestlig kunstmusikk i musikkvitenskap fra det tjuende århundre. Disse analysene har primært brukt tradisjonelle musikkvitenskaplige analysemetoder. Nyere etnomusikologi og bruk av etnomusikologiske perspektiver i analyser av vestlig kunstmusikk de siste 40 årene, har imidlertid rettet søkelys mot hvordan ulike former for musikk og musikalsk analyse kan problematiseres og diskuteres. På den ene siden har det ført til analyser som fokuserer på hvordan vestlig kunstmusikk er sosialt, kulturelt og etnisk konstruert og forankret¹⁹. På den andre siden har den ført til fremveksten av kunstneriske kriterier og målestokker for ikke-vestlig kunst- og musikkestetikk. Det siste argumentet er blant annet artikulert i Gates sine ambisjoner om å konstruere en afroamerikansk litteraturtradisjon (1989). I tillegg kan Danielsens analyse av James Brown som retter fokus mot musikkens estetiske og groovemessige kvaliteter settes inn i en slik ramme. Felles for Gates og Danielsen er at de søker å utvide feltet for hva som kan være gjenstand for en estetisk undersøkelse. Via refortolkninger av estetikkbegrepet har man utviklet analysemetoder og utvidet rammene for fortolkning av ikke-vestlig musikk. I den videre diskusjonen vil jeg skrive meg inn i tradisjonen fra Danielsen og Gates, og forsøke å beskrive hvordan afrocubansk jazz forstås, og har blitt forstått, blant musikere på, og utenfor, Cuba.

3.1.4 *Musikk og kultur sin posisjon i det politiske Cuba*

Et eksempel på en politisk strømning som har preget fremveksten av det som kalles etnomusikologi, eller cubansk musikologi, samt cubansk musikk og kultur forøvrig, er Fidel Castros kultursatsing etter revolusjonen i 1959. Siden han erklærte Cuba for sosialistisk har den cubanske regjeringen støttet opp under cubansk kunst og kultur da dette igjen kunne

¹⁸ Musikkteori, harmonilære verkanalyse og komposisjonsteori var blant de vanligste analysetilnærmingene til vestlig kunstmusikk. Gjennom disse tilnærmingene argumenterte flere tidlige musikkvitere og komponister for at vestlig kunstmusikk var den mest utviklede musikkformen og satt den ofte inn i en linjær og evolusjonistisk inspirert historiemodell. Et eksempel på dette finner vi blant annet i tolvtonekomponisten Schönberg, og hans bok *harmonilære*: "[...] the evolution of music has followed this course: it has drawn into the stock of harmonic resources more and more of the harmonic possibilities inherent in the tone" (Schönberg gjennegitt i Radano 2000: 477)

¹⁹ Eksempler på dette finner vi i Kermans beskrivelse av *Cultural musicology* (1985: 177-181), samt i Katie Trumpeners artikkel *Béla Bartók and the Rise of Comparative ethnomusicology* (2000: 403-435 Trumpener i Radano & Bohlman)

styrke forestillingen om det samlede cubanske. Antropologen Yvonne Daniel beskriver Cubas politiske kultursatsing slik i boka *Rumba* (1995: 143-144):

” In Cuba, dance and all forms of expressive culture are used to support socialist and egalitarian behavior [...] Cuban artists and expressive culture are exciting and powerful aids to political struggle and economic development. [...] the ministry broadly organizes and outlines cultural activities toward the goals of the revolution. [...] By means of financial, organizational, and ideological support, the ministry and arts administrators have been instrumental in the promotion of rumba.”

Som tidligere nevnt via Morlandstøs (2005) beskrivelse av *cubanía*, har cubansk kultur og musikk stor innflytelse på den cubanske kulturelle selvforståelsen og synet på cubansk identitet. En gjennomgående erfaring fra egne feltstudier på Cuba var også at cubansk musikk ofte ble brukt som politisk verktøy for å samle folket og skape tilhørighet rundt det cubanske. Musikkens innflytelse over det politiske, og vice versa, erfarte jeg selv ved at cubansk musikk og dans ofte ble brukt som kulturelt innslag i både politiske, kulturelle, og mer underholdningsbaserte TV-programmer, i tillegg til større nasjonale høytidsdager og politiske feiringer. I tillegg utgjør musikk en sentral del av det daglige liv på Cuba og det er vanlig med ukentlige *rumba*-sammenkomster (Daniel 1995: 57), og afrocubanske religiøse *Yorisha*-musikkritualer (ibid), samt regelmessig dansing til levende *son*-musikk (Leon 1985: 113). Men selv om den cubanske regjeringen har støttet aktivt opp om cubansk musikk og kultur, har den også gitt klare retningslinjer for hvilken kunstnerisk virksomhet som passer til revolusjonens interesser. Max Azicris sosiologiske analyse av Cuba i boka ”*Cuba- politics, economy, and society*” (1989), gir et eksempel på hvordan Castro gav retningslinjer for hvilke kulturuttrykk som var akseptable ut ifra revolusjonen. Dette artikulerte Castro blant annet i den velkjente ’talen til de intellektuelle’ fra 1961 hvor han uttalte; ” Within the revolution complete freedom, against the revolution, non” (Azicri 1989: 182). Denne talen har satt rammer for hvilke kulturaktiviteter som er i tråd med regjeringens politikk. Selv om det tette samspillet mellom cubansk kultur og politikk har bidratt til å styrke den cubanske kulturarven og følelsen av felles identitet, har også kulturstøtten hatt mer økonomiske og utenrikspolitiske interesser. Cubansk kultur, representert ved musikk, dans, film etc., har etter hvert fått stor internasjonal anerkjennelse og popularitet, og blitt brukt for å støtte opp om cubanske interesser i utenrikspolitiske sammenhenger (Azicri 1989: 183). For å styrke cubansk musikkultur, har den cubanske regjeringen startet flere cubanske kunst- og musikkakademier, i tillegg til å opprette kunstnernes fellesorganisasjon UNEAC. Azicri skriver:

”The Cubanacán National School of Fine Arts was established in 1961... It teaches students from all parts of the country plastic arts, drama, music, modern dance, and ballet. Students receive scholarships covering all expenses, including spending money [...] The National Union of Cuban Artists and Writers (UNEAC) was founded during the 1961 Congress of Writers and Artists [...] Its purpose is to promote artistic and literary work and to better the conditions under which the artists and writers have to work. It establishes links between Cuban artists and writers and those from socialist and non-socialist countries.” (1989: 184-186)

Via etableringen av kulturinstitusjoner som UNEAC og flere musikkonservatorier, samt institutt for musikkvitenskap i Havanna CIDMUC, i tillegg til å inkludere musikk og kultur som en del av cubansk utenrikspolitikk, har afrocubansk jazz, indirekte, blitt formet av Castros kultursatsing.

3.2 *Oppsummering av kapitlet*

Etter innledningsvis å ha vist hvordan Cuba er et produkt av stor global migrasjon fra særlig Afrika og Europa samt beskrevet hvordan Fernando Ortiz sitt begrep *transculturación* beskriver kulturelle synteser over tid, vendte jeg fokus mot kapitlets siktemål. Dette kapitlets primære ambisjon var å beskrive hvordan man kan fortolke afrocubansk jazz via vestlige musikkvitenskaplige perspektiver og tidligere vestlige førforståelser av afrikansk og afroamerikansk kultur. Etter å ha presentert europeiske fortolkninger av det afrikanske knyttet til *raza*-begrepets inntog i det spanske språk, Hegels beskrivelser av det afrikanske som førsivilisert og barbarisk, og musikkjournalisters anmeldelser av afroamerikansk musikk som moralsk fordervende og smittsomt fra starten av det tjuende århundre, har jeg vist hvordan sentrale deler av den vestlige forståelsen av Afrika faller inn under det som forenklet kan kalles *den negative fremstillingen*. Som skrevet tidligere er det samme poenget også tydeliggjort i Suids beskrivelser av den andre i Orientalism. På den andre siden har jeg også vist hvordan noen kulturvitere og filosofer som Rousseau og Herder hadde en mer positiv innstilling og tilnærming til afrikansk musikk og kultur. Videre har fremveksten av blant annet etnomusikologi, og antropologi, samt Castros satsing på musikk og kultur på Cuba støttet opp under mer positivt innstilte fortolkninger av afrocubanske cubansk musikk og kulturtradisjon. I den videre diskusjonen vil jeg skrive meg inn i sistenevnte posisjon.

Kapittel 4 *Afrocubansk musikk - særtrekk og karakteristika*

Etter å ha redegjort for afroamerikansk musikk sin posisjon i academia og musikkvitenskap vil jeg gi en kort presentasjon av hva som kjennetegner afrocubansk musikktradisjon og jazz. Presentasjonen vil fungere som utgangspunkt for senere analyse og diskusjon om afrocubansk jazz. Dette er særlig interessant da afrocubansk jazz, forstått ut ifra Ortiz sitt nevnte begrep *transculturación*, står i dialog med musikalske og estetiske praksiser fra cubansk musikktradisjon. Avsnittet er inndelt i fem underavsnitt og vil være meget kortfattet. Først vil jeg beskrive grunntrekkene i afrocubansk musikktradisjon og musikktradisjonens posisjon og innflytelse innenfor internasjonal populærmusikk i et historisk perspektiv. Deretter vil jeg gi en mer detaljert presentasjon av musikalske, rytmiske og estetiske særtrekk i de to afrocubanske stilene; *chachalokuafú* og *rumba guaguancó*, da de to stilene, ifølge nevnte Ortiz, var typiske representanter for det afrikanske i afroocubansk musikk. Etter presentasjonen av de to afrikanskinspirerte stilene vil jeg rette fokus mot rytmiske, estetiske og musikalske særtrekk i *son*-stilen da denne stilen har vært grunnleggende for den senere utviklingen av afrocubansk jazz. Både Leonardo Acostas *Cubano Be Cubano Bop* (2003) og Scott Yanows *Afrocuban Jazz* (2000) beskriver hvordan særlig *rumba guaguancó*, og *son*, i tillegg til *batá*-musikkstiler som *chachalokuafú*, er blant de mest sentrale cubanske stilene i den hybridiserte stilen afrocubansk jazz. Fjerde og siste punkt vil diskutere afrocubansk jazz sin posisjon i moderne musikkvitenskap. Her vil jeg peke på hvordan to tendenser i jazzforskningen kan bidra til å forklare hvorfor afrocubansk jazz på mange måter er et neglisjert kapittel i internasjonal jazzforskning. Disse er i) tendensen mot å definere jazz ut i fra kunstmusikalske termer og ii) tendensen mot å definere jazz som et nordamerikansk kulturfenomen. Alle de fire avsnittene vil kontekstualisere afrocubansk jazz inn i en cubansk kontekst for å bedre kunne fortolke musikken etter cubanske musikere og musikkviteres oppfatninger. I tillegg vil en posisjonering av musikken innen en mer internasjonal jazz- og populærmusikk-tradisjon si noe om dens internasjonale posisjon.

4.1 *Kort om afrocubansk populærmusikk*

Den afrocubanske musikktradisjonen har vært viktig for utviklingen av verdens populærmusikk og jazz de siste 50 årene gjennom grupper og artister som Irakere, Gonzalo Rubalcaba, Buena Vista Social Club, Benny Moré, Celia Cruz, Los Van Van med flere. Gjennom dette har musikkarven fascinert og inspirert flere anerkjente musikere utenfor Cuba.

I artikkelen *The Roots* fra antologien *Salsiology* beskriver John Storm Roberts hvordan cubansk populærmusikk har hatt stor betydning i utviklingen av internasjonal og amerikansk populærmusikk:

”The enduring influences came from four countries; Cuba, Brazil, Argentina and Mexico. Of these, the impact on Cuban music [...] has been much the greatest most varied, and most long lasting.” (1992: 7)

En viktig grunn til at cubansk musikktradisjon har hatt stor påvirkning på amerikansk og internasjonal populærmusikk beror på cubansk musikk sitt rytmiske uttrykk, eller det flere refererer til som *cuban rhythms*. I fascinasjonen av *cuban rhythms* ligger en begeistring for musikkens repetitive, improvisatoriske, groovebaserte og først og fremst rytmiske estetikk og uttrykk. Det er på mange måter de cubanske ”hot rhythms” som har satt musikken på verdenskartet. Flere anerkjente musikere har uttrykt begeistring for cubanske groover og rytmer. En av dem er den legendariske puertoricanske jazzpianisten Eddie Palmieri: ”...Cuban musicians have produced the most complex and exiting rhythms of the planet.” (Palmieri gjengitt i Fernandez VIII preface: 2006). Cubansk populærmusikk sitt definitive inntog i mer internasjonal populærmusikk kom til uttrykk under latin-bølgen på 30-40 tallet i USA via artister som Machito, Aspinazu, Perez Prado m.fl. (Yanow 2000). Latino-bølgen eksisterte parallelt med swingjazzen, men er i liten grad nevnt i historiske jazz- og populærmusikkbøker. Selv om swingjazz og latinmusikk i utgangspunktet hadde hver sine avgrensede markeder begynte etter hvert flere storband og jazzmusikere å spille cubanske hits som en del av repertoaret. Et eksempel på dette var den ekstremt populære cubanske hitten *The peanut vendor* (*El manicero* på spansk). Scott Yanow beskriver det slik i boka *Afrocuban Jazz*: ”The peanut vendor in particular was a sensation at the time, being recorded by countless groups, including Duke Ellington and Lous Armstrong.” (2002: 2). Afrocubansk musikk betydning for utviklingen av amerikansk populærmusikk kommer også til uttrykk senere gjennom *The Mambo craze* på 50-tallet, og *Salsa-bølgen* på 70-tallet.²⁰ (ibid). Felles for de cubanske musikkstilenes gjennomslag var, som sagt, musikkens fengende *hot rhythms*. Selv om de presenterte cubanske musikktrendene kan sies å være de mest betydningsfulle innen moderne populær- og jazz-musikk var ikke cubansk musikkinnflytelse et nytt fenomen.

²⁰ I tillegg til disse hovedretningene oppsto etterhvert andre cubanskinspirerte musikkstrømninger i latino-musikkmiljøet i USA som *New York Mozambique*, *Songo*, etc. Rebecca Mauleon beskriver bakgrunnen *New York Mozambique* slik: ”One classic example told to me by several sources recounts how certain percussionists listened to short wave broadcasts of Cuban percussionists/band leader Pello el Afrocán, whose new Mozambique rhythm was sweeping the island nation [...] Of course the transmission being poor, musicians did their best to transcribe the rhythm, and what they ended up with was ultimately quite different than the original, but nevertheless it stuck as the New York Mozambique.” (Mauleon 1999: 77)

Habanera-stilen, som var blant forløperne til den verdenspopulære *Danzón*²¹, fikk enorm popularitet i USA, Mexico og Europa gjennom sanger som *La paloma* allerede på slutten av det nittende århundre. *La Paloma* var også populær i Norge og ble blant annet fremført flere ganger av den norske sangeren Nora Brockstedt på 50-tallet. Storm Roberts beskriver *la paloma* slik:

”La Paloma [...] Written in 1865, it was extremely influential in Mexico by twenty years later, became a national known standard in the U.S, and had a similar impact in Europe” (Storm Roberts 1992: 9).

Afrocubanske musikktradisjoner påvirker fortsatt amerikansk populærmusikk som R&B, latin-pop, og moderne salsa, og har en viktig plass i dagens internasjonale populærmusikk. Det er imidlertid blitt vanskeligere å dekodifisere ”det cubanske” i disse stilene da musikken ofte er basert på komplekse stilblandinger med elementer fra ulike stiler. Det som imidlertid kjennetegner ”det cubanske” i groovene er fellestrekk som typisk cubanske *tumbao*-bassønstre, pianomontunos spilt i oktavdoblinger, fravær av aksentuerte enere, og perkusjonsinstrumenter som *clave*, *guiro*, *maracas* og *kubjeller* etc. Bruken av disse elementene gir ofte rytmiske assosiasjoner til det cubanere kaller; *La poliritmia en la música Cubana*, og som på norsk kan oversettes til den cubanske grooven eller polyrytmiske cubanske grooven. (Dette beskrives mer inngående i åttende og niende kapittel om groovemetodikk og grooveanalyse). Som Raul Fernandez påpeker i boka *From afro-cuban rhythms to latin jazz* (2006) er den energiske, groovebaserte og rytmiske musikkestetikken karakteristisk for afrocubansk musikk. Den afrocubanske musikkestetikken spilles ut i spenningen mellom kroppslig bevegelse, og grooveens energiske musikalske uttrykk. Ifølge Fernandez må denne estetikken forstås ut ifra sine egne premisser og han lanserer termen ”*The aesthetics of Sabor*” for å beskrive estetiske trekk innenfor denne type musikk. (*Sabor*-begrepet kan grovt oversettes til taste/flavour på engelsk og vil også diskuteres mer inngående i sjuende kapittel). Innen ”*The aesthetics of Sabor*” er det musikalske fokus rettet mer mot den kroppslige opplevelsen av den groovebaserte musikken. Forholdet mellom en mer kroppslig og ofte danse-inspirert musikkopplevelse behøver imidlertid ikke å være en faktisk utført kroppslig bevegelse, det kan også være følelsen av et kroppslig velbehag via tenkte kroppslige bevegelser. Eller som Fernandez beskriver bass-spillinga til Israel Lopez Cachao og jazz/populærmusikk-fløytisten Antion Arcano:

²¹ *Danzón* har vært blant de mest populære musikkstilene på Cuba siden dens inntog i 1879 via klassikeren *Las Alturas de Simpson* av Miguel Faílde i 1879 (Mauleon 1999: 24). *Danzón* er navnet på både en rytme, en musikkstil og en dans og er idag Cubas nasjonaldans, se definisjon i appendix.

"Cuban music and dance are inseparable, and musicians, as the saying goes [...] play the way people are dancing. Antonio Arcano spoke often of the importance the dancers had on his flute improvisations [...] Cachao feels that he himself is dancing when playing the bass" (Fernandez 2006: 49).

Som Fernandez påpeker synes det som noe av essensen i musikken består i møtet mellom musikkens rytmiske kvaliteter og kroppslige bevegelser som dans. Disse kan som sagt være enten aktuelle eller virtuelle, og behøver dermed ikke være faktisk utført.

4.1.1 Africanía en la música afrocubana- chachalokuafú og rumba guaguancó

I boka *La africanía de la música folklórica cubana* beskriver Fernando Ortiz hvordan sentrale stiler innen den afrocubanske musikkarven som regel består av melodilinj i vokal, akkompagnert av repetitive og synkoperte rytmemønstre spilt på ulike perkusjonsinstrumenter (2001: 216-397). Hver og en av de afrocubanske stilene har sin egen groove, eller som cubanere ofte kaller det '*sus ritmos o poliritmos*'. Disse er basert på ulike rytmer. I tillegg brukes typiske cubanske perkusjonsinstrumenter som; *congas, bongó, cajón, catá, la guagua*, diverse kubjeller etc. De ulike afrocubanske grooveene er meget vanskelige å notere, og det er vanlig å sakke og øke litt om hverandre og 'strekke rytmene litt ut', selv om musikken samtidig fordrer en jevn puls. Dermed er det vanskelig å gjengi rytmene adekvat i et vanlig notestystem. Et sentralt element i musikken er forholdet mellom spørsmål og svar, som heretter vil kalles antifonale strukturer, og improvisasjon, da ledersangeren og lederperkusionisten ofte improviserer antifonalt med de andre instrumentene eller danserne. Eksempler på slike sjangre er *rumba guaguancó, abakuá*, diverse musikkstiler i *yoruba lucumí*²², *el bembé, batá* etc. (Orovio 1991). Innenfor *yoruba*-stilene bruker man de tre ulike *batá*-trommene; *Okónkolo, Itótele* og *Iyá*. Rodriguez et. al. beskriver de etymologiske betydningene fra *Yoruba*-språket til *Okónkolo*- og *Iyá*-trommen slik i boka *Instrumentos de la Música folklórico-popular de Cuba, vol II*:

"*Konkó* betyr liten og terminologiene *kónkolo* og *okónkolo* knyttes til et lite objekt [...] Ortiz skriver at *konkotó* på *yoruba* betyr barnas gud [...] Begrepet *Iyá* betyr den største og dypeste av *batá*-trommene og er i tillegg *Yoruba*-språkets begrep for mor." [Min oversettelse]²³ (1997: 320).

Her følger et eksempel på en forenklet transkripsjon av *Yoruba*-stilen *chachalokuafú*, som er basert på de beskrevne tre *batá*-trommene:

²² Som den cubanske musikkviteren Martha Esquenazi Perez viser i boka *Del areito y otros sonos*, er musikkulturen i *Yoruba lucumí* blant de sterkeste afrikanske musikktradisjonene på Cuba. *Yoruba Lucumí* som er en kultur som både innehar forskjellige musikk- og danse- stiler, et eget språk, en egen religion, har et nært kulturelt slektskap med andre afrocaribianske kulturer som for eksempel *vodu*- og *spiritismekulturen* fra Haiti (2001: 138)

²³ "*Konkó* significa pequeño [...] y en los términos *kónkolo* y *okónkolo* se manifiesta la referencia a un objeto de pequeñas dimensiones [...] Ortiz refiere que *konkotó* en *yoruba* significa dios o juguete de los niños [...] *Iyá*, termino para designar el mayor y mas grave de los *batá*, es tambien palabra *yoruba* que quiere decir madre."



Jeg spilte selv denne stilen da jeg studerte *batá*-trommer hos min cubanske perkusjonslærer Eduardo Duharte Ribeira i Santiago de Cuba. Ifølge Duharte Ribeira måtte ikke rytmefigurene forstås ut ifra nøyaktig notasjon, de var snarere en del av en rytmisk dialog. Derfor lærte han meg rytmene via praksis og lytting. *Batá*-tradisjonen på Cuba blir fortsatt primært lært via muntlig overlevering og sjeldent via notasjon. Innenfor den rytmiske dialogen er det åpent for ulike former for små improvisasjoner og variasjoner over ulike mønstrene. Da jeg selv spilte den beskrevne *chachalokuafú*-grooven/rytmen med cubanske perkusjonister hos Duharte Ribeira la jeg merke til at *Iyá*-trommen improviserte mer enn de to andre, mens trommen jeg spilte, *Okónkolo*, holdt et stabilt mønster. I tillegg besto *batá*-musikken ofte av flere ulike basis-rytmefigurer, og da jeg skiftet *okónkolo*-rytmemønster i *chachalokuafú* og repeterte det mer synkoperte mønsteret i siste takt over, observerte jeg hvordan *Iyá*-trommen, den største, begynte å spille mer improviserende og synkopert. Ved å veksle mellom ulike rytmefigurer, noen mer synkoperte og noen som lå tettere opp mot pulsen, fikk musikken en slags dynamisk utvikling og variasjon.

Det neste eksempelet jeg vil trekke frem innen den afrocubanske musikktradisjonen er *la rumba*. Som Alejo Carpentier skriver i boka *La Música en Cuba*, hersker det ulike forståelser av *rumba*-begrepet hvorav noen er mer generelle;

"Alle var rumbaer, det vil si, fremfor alt en sensuell heftig dans, hvor rytmene akkompagnerte en form for koreografi som tryllet frem eldre seksuelle ritualer [...] Og rumbaen, er som vi alltid har sagt, en atmosfære." [Min oversettelse]²⁴ (Carpentier 1979: 192-193)

²⁴ "Todas eran rumbas. Es decir, ante todo una danza caliente, cuyos ritmos sirvieron para acompañar un tipo de coreografía que remozaba viejos ritos sexuales... Y es que la rumba, como lo decíamos antes, es una atmósfera"

Som Carpentier påpeker var de ulike rumbaene kjennetegnet av å spille på underliggende sensuelle trekk. I det følgende retter jeg fokus mot rumbaen, *rumba guaguancó*. Denne rumba-stilen er blant de mest populære og utbredte på Cuba. Antropologen Daniel beskriver hvordan *rumba guaguancó* er en kulturell blandingsform mellom musikk og dans, og hvordan denne ”spiller ut” sentrale cubanske verdier og sosiale mønstre:

“Rumba [guaguancó] is a passionate dance, considered beautiful by many. Often the highlight of a community event or social gathering in Cuba, it embodies important elements of life; movement, spontaneity, sensuality, sexuality, love, tension, opposition, and both freedom and restraint. It requires play as well as deliberation” (Daniel 1: 1995)

Stilen kan forenklet beskrives som tredelt via; dans, sang og perkusjon. Dansen har en sterk erotisk undertone og er et slags flørtens skuespill mellom mann og kvinne. Morlandstø beskriver det slik:

” The dance of Guaguancó is performed by a man and a woman, and has strongly sexual connotations related to the concept of *vacanao*, [som betyr *vaccine* på engelsk], where the man tries to vacanuar the woman with a pelvic, or other gesture, while the woman tries to be on guard and “covering” herself or turning away in the right moment” (Morlandstø 2005: 20)

Perkusjonsorkesteret i *rumba guaguancó* består stort sett av minimum fem perkusjonister, avhengig av størrelsen på gruppa, og inkluderer vanligvis følgende instrumenter; *salidor*-dypeste congastrømmen, *tres-dos*- mellomste congastrømmen, *quinto*-lyseste congastrømmen, *la guagua* er et perkusjonsinstrument hvor man slår med stikker på en hul tretromme, og den velkjente rumba-claven som også kalles *la clave guaguancó*. *La clave guaguancó* legger et slags rytmisk grunnlag og består av to trepinner som slås mot hverandre i en rytme på fem slag over to takter (Mauleon 1993: 253). Grooven er inndelt slik at congasrytmene i *tres-dos* og *salidor* inngår i en rytmisk dialog hvor de spiller repetitive mønstre som etablerer en slags basisgroove. *La guagua* også kaldt *el catá* betyr direkte oversatt buss på cubansk slang og refererer til den rytmen som driver grooven fremover. Den har en synkopert struktur med mange åttendeler og markeringer av etterslag. *La guagua* gir dermed grooven et rytmisk driv fremover som *salidor* og *tres-dos* utdyper og kommenterer. Som skrevet må de andre instrumentene, inkludert sangerne og danserne, alltid orientere seg etter *la clave guaguancó* og passe inn i claven på den riktige måten. Her følger et kort og forenklet utdrag av fire rytmiske hovedmønstre i *rumba guaguancó*:



I den forenklede transkripsjonen ser vi blant annet hvordan de to congas-trommene *salidor* og *tres-dos*, til sammen skaper en komplementærrytmsk figur med jevne åttendeler. Det er imidlertid viktig å påpeke at disse rytmene sjeldent spilles som i den overnevnte transkripsjonen, men isteden forflyttes og varieres på ulike måter. Et eksempel på dette er samspillet mellom *salidor* og *tres-dos* som er vanskelig å notere perfekt, da de inngår i en rytmisk dialog med innslag av mikrorytmiske forskyvinger. I stedet er det vanlig å strekke pulsen, mønstrene og claven litt for å gi musikken liv og rytmisk friksjon. De skisserte mønstrene fungerer likevel som en slags grunnstruktur i musikken. Foruten de fire beskrevne rytmemønstrene driver *el quinto*-trommen grooven fremover med små rytmiske improvisasjoner over de andre rytmene, samtidig som den inngår i ulike antifonale interaksjoner med sangerne og danserne. Her fungerer forsangeren som en slags solist sammen med den improviserende *quinto*-congastrømmen og de to danserne. Disse tre ”solistene” er dermed fri til å forme intensiteten og utviklingen i *rumbaen* da denne i en viss grad er åpen og ikke gitt. Alle de tre solistene må imidlertid alltid følge grooven og rytmene fra perkusjonsorkesteret, og orienterer seg rytmisk etter *la clave de guaguancó*. Selv om spontanitet, frihet og improvisasjon er sentrale elementer i musikken skal alt skje innenfor *la poliritmia en la música afrocubana*, altså innenfor *rumba*-grooven. Danserne i gruppa spiller på mange måter ut et slags scenisk skuespill i tråd med musikken, rytmene og dynamikken, i tillegg til den nevnte sensuelle flørten omtalt som *vacunar* (se s. 34). I tillegg til de beskrevne strukturene i *rumba guaguancó* ligger store deler av det estetiske fokuset i stilen på et mer performativt plan. Nevnte Daniel gir en god beskrivelse av dette fra sitt antropologiske studie i Havanna:

”The battery of five percussionists and three singers formed a curved line on a stage at the end of the studio, facing the dancers. Another five or six musicians were seated further back on the stage, ready to take part or any

instrument on a simple cue. The claven [...] announced the slow repetitive basic rhythm, answered by deep throat of the hembra (the lowest-pitched drum) [beskrevet her som *salidor*] and followed by the macho (the middle register drum) [beskrevet her som *tres-dos*]; then I heard the sparse, terse commentary of the quinto (the playful falsetto of the drum trio) in playful percussive harmony. The catá or la guagua (a bamboo or a wooden cylindrical instruments played with wooden instruments) [...] joined in the musical conversation, and a singer was inspired to begin the syllabic melisma of the Diana, the introductory portion of rumba singing" (1995: 2)

Rumba guaguancós estetikk beskrives ofte som en blanding av komedie, flørt, velbehag og fest. Slik inkluderer rumbaen både sosiale, kulturelle, musikalske, og dansemessige aspekter. Denne formen for en tverrkulturell estetikk er beskrevet slik av Fernando Ortiz, gjengitt og oversatt i Daniels nevnte tekst:

"Rumba is the essential of pantomime, the simulation of loving courtship until its orgasmic episode, and always the dialogue of the sexes is in stylized raunchiness or with subtle comedy. But essential beyond its essential African plot it has adopted other mimetic expressions in Cuba in a manner of complementary anecdotal decoration" (1995: 70)

Musikk- og litteraturviteren Martha Esquenazi Perez viser hvordan rumba spiller ut en form for lekende flørt ved å bruke sensuelle ord knyttet til nytelse som *gozar*, som kan oversettes til nytelse/glede seg over²⁵, og *rumbear*. Selve begrepet *rumbear* er imidlertid vanskelig å oversette men kan i lys av Carpentier sin tidligere beskrivelse (se s. 33) forstås som en blanding av fest, flørt, dans, og nytelse, som spilles ut i rumbaen. Følgende tekst fra en rumba kan illustrere dens lekende estetikk:

"Bli med å nyte- bli med å nyte rumbaen- med rumbaens lommeørkle- bli med å nyte, reise deg opp søte jente, beveg/ bøy deg littegran, og bli med å nye rumbaen, å nyte, å danse"[... Min oversettelse]²⁶ (Esquenazi Perez 2001: 215)

Rumbaens estetikk er også tema i siste kapittel av Daniels bok om Rumba, og blir beskrevet som en estetikk knyttet til velbehaget, flørten, sensualiteten, forføringen, og sosialt velvære. Hun skriver:

"Rumba is the nexus of sensuality, solidarity, attraction, unity, and well-being[...]When people experiences the bodily dynamics of a dance/music event, as it builds climatic segments and speeds toward a rhythmic and harmonic apex, they also experience sensations of well-being, pleasure, joy, fun, sex, spontaneity, tension, opposition, musicality, or simply human physicality [...] When the speed increases or decreases or when the duration is expanded or reduced, Rumba still focuses mainly on attraction, seduction, competition, and play" (Daniel 145-146: 1995)

Som vist spiller dermed *rumba guaguancó* på flere ulike musikalske, sosiale, dansemessige og estetiske praksiser, som er tett sammenknyttet i uttrykket. Kombinasjonen av disse gir musikken mening, og danner grunnlaget for rumbaens estetikk.

²⁵ Foruten nytelse, og lå glede seg over noe, kan *gozar* referere til å ha et forhold til en kvinne (Cappellens Spansk spansk-norsk blå ordbok 2004: 294),

²⁶ "*Vamos a gozar- Vamos a rumbear- con la rumba de los pañuelos- vamos a gozar. Levantaté chiquitica- agáchate un poquito- y vamos a rumbear- a gozar- a bailar*"

4.1.2 *Son - “the very expression of identity of the Cuban people” (Roy 2002: 119)*

I tillegg til *rumba guaguancó* er *son*-sjangeren sannsynligvis den mest populære av de mer tradisjonelle cubanske musikkjangrene i dag. I Esquenazi Pérez's beskrivelse av cubansk populær og folkemusikk beskriver hun hvordan begrepet *son* i utgangspunktet var et cubansk synonym for lyd (*sonido*) eller musikk, og først senere ble forstått som en dansbar musikkstil (Esquenazi Pérez 2001: 189). *Son*-sjangeren ble utviklet på Cuba i provinsene Guantanamo og Santiago de Cuba på slutten av 1800-tallet via sjangre som *changüí* (Roy 2002: 122-123), og har vært i konstant utvikling, og forandring etter møte med nye musikkstiler, og inkorporering av nye instrumenter. *Son* kan forenklet sees på som en fusjon av musikktradisjoner fra Afrika og spansk/europeiske musikktradisjoner da musikken både henspiller på vestlige tonale strukturer og mer afrikanske perkusjonsinstrumenter og repetitive rytmestrukturer. Det er imidlertid viktig å påpeke at disse elementene har blitt fusjonert over tid til et eget cubansk kulturuttrykk og ikke kan ”plukkes” fra hverandre. I og med at *son*-stilen favner et bredt spekter av substiler er det nyttig å skille mellom eldre, og mer moderne *son*-varianter. *Son-traditional*, slik begrepet brukes i dag, ble utviklet rundt 1920-tallet ved *Septeto Habanera* og bassisten Ignacio Piñero og var blant de viktigste populærmusikkstilene på Cuba. Uribe beskriver dette slik (1996: 19):

” By the 1920s it [Son] was an acknowledged national style. The Septeto Habanera ensemble was a premier ensemble of this style and the most notable individual pioneer of the Son was the bassist Ignacio Piñero”

Gjennom *son traditional* på 1920-tallet, etablerte musikkstilen seg som den mest populære musikk, og danseformen innenfor cubansk middelklasse, arbeiderklasse og lavere samfunnslag. Utover 30 og 40-tallet utviklet blant annet *tres*²⁷-spilleren Arsenio Rodríguez *son*-sjangeren videre, og nye hybrider ble etablert. Arsenio Rodríguez inkorporerte to congas, flere blåsere, mer definerte tumbao (bass)-mønsteret og etter hvert piano som standardformat innenfor den nye *Conjunto*²⁸ besetningen. Utover 40 og 50 – tallet ble også *timbalis* inkorporert i *Conjunto*-formatet. *Son*-stilens utvikling pågår fortsatt, og det vokser stadig frem nye hybrider mellom *Son* og andre sjangere. *Son*-begrepet, slik jeg bruker det, refererer til den stilen som utviklet seg etter inkorporeringen av timbalis, congas, piano, og mer

²⁷ Tres er et gitarlignende instrument som ble utviklet på Cuba. Den er stemt i G, C, G med oktaver på hver streng, og har dermed en mer distinkt og perkusiv klang en vanlig gitar. Tres var et sentralt instrument i de tidligere Son-stilene, og har vært sentral i utviklingen av son på Cuba.

²⁸ Conjunto-betegnelsen brukes i omtale av band på Cuba og referer oftest til Son-band. Rebeca Mauleon gir en mer spesifikt definisjon av Son knyttet opp mot Son-gruppene fra 40-tallet og nevnte Rodríguez; ”Conjunto- a specific style of instrumentation developed around 1940, derived from the septeto ensemble, consisting of the guitar, tres, contrabass, bongo, three vocalists (who play hand percussion such as maracas and claven), and two to four trumpets. The piano and the thumbadora [her kaldt conga] were added by legendary tres player Arsenio Rodríguez” (Mauleon 1993: 254)

definerte bass-*tumbaos*²⁹. Det følgende eksemplet viser fem grunnleggende strukturer i moderne *son*:

The image shows a musical score for five instruments: Piano, Bass, Claves, Guiro, and Conga Drums. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The Piano part is in treble clef, Bass in bass clef, Claves in a simplified notation, Guiro in a simplified notation, and Conga Drums in a simplified notation. The score shows a variety of rhythmic patterns and syncopation.

Av det illustrerte noteeeksemplet ser vi hvordan de fem ulike rytmiske lagene skaper deler av det cubanske musikere kaller *la poliritmia en la música cubana*. Innenfor denne rytmiske strukturen er det viktig at alle instrumentene passer inn på riktig måte med son-claven. Den mer moderne *son*-stilen, som noteeeksemplet på forrige side gav et forenklet bilde av, har vært den mest vanlige formen for *son* fra 1940 og i dag, og blitt spilt av grupper som; Buena Vista Social Club, Sierra Maestra, Adalberto Alvarez, Benny Moré etc. Denne formen for *Son* skiller seg fra den eldre *Son Traditional* fra 1920-tallet, ved mer synkopert og polyrytmisk struktur, og den beskrevne utvidede besetningen. Jeg vil diskutere de rytmiske strukturene i *son* mer inngående i kapittel 8 og 9 da de nevnte strukturene også er sentrale i afrocubansk jazz.

4.2 Afrocubansk jazz - dets posisjon i internasjonal jazzforskning

Med støtte i Leonardo Acostas beskrivelser i boka *Cubano Be Cubano Bop* (2003: 218-219), kan afrocubansk jazz forstås som en blanding av fire elementer; i) de nevnte afrocubanske populærmusikkstilene *rumba guaguancó* og *son*, ii) afrocubansk folkemusikk som *música de yoruba*, *abakuá*, iii) nyere cubansk populærmusikk som *timba* og *songo* og iv) den

²⁹ Det strides imidlertid om hvilket navn denne stilen har, og den kalles både; Son-Montuno, Son, Son-Cubano, Son-moderno i ulike bøker. Etter flere intervjuer med cubanske musikere, og musikkvitere har jeg bestemt meg for å beskrive stilen som Son.

nordamerikanske jazztradisjonen. Den afrocubanske jazzen har i liten grad blitt preget av *avantgarde* jazzen og frijazzen på 70-tallet ved for eksempel Ornette Coleman og den sene John Coltrane. Den har derimot blitt påvirket av groovebasert soul, funk og latin- inspirerte jazz. Scott Yanow beskriver det slik:

” While avant-garde jazz had little influence on Afro-Cuban music, soul jazz and soul music would soon have a major impact [...] Contemporary Afro-Cuban Jazz began to be affected by R&B and pop-music [...] and many of the recordings made best-seller charts for brief periods.” (Yanow 2000: 4).

Et eksempel på et cubansk jazzband som har blandet amerikansk jazz med afrocubanske musikkstiler er det cubanske jazzbandet *Irakere*. Med *Irakeres* gjennombrudd fikk også cubanske jazzmusikere som Chucho Valdes, Arturo Sanduval, og Paquito d’Riviera en plass på den internasjonale jazzscenen. (Acosta 2003: 215). På tross av at alle de tre jazzmusikerne har vunnet flere prestisjetunge jazzpriser og latinjazz priser³⁰ er de sjeldent nevnt i større jazzhistoriebøker. I Joachim Berendts førsteutgave av jazzhistorieboka *The Jazz book* (1976) nevnes cubanske jazzmusikere kun i bisetninger under presentasjonen av Charlie Parker og Dizzy Gillespie. Den mest utfyllende beskrivelsen Berendt gir av afrocubansk jazz er som følger:

” Dizzy was interested in Afro-Cuban rhythms. He played with musicians from the Cuban orchestra of Machito. In 1947 he added the Cuban drummer Chano Pozo to his band and thus brought a wealth of ancient West-African rhythms and drum patterns into modern jazz” (Berendt 1976: 89)

Etter det presenterte sitatet kommer ingen utfyllende beskrivelser av hva som kan forstås med begrepet ”afro-cuban rhythms”, eller afrocubansk jazz (ibid). På tross av at Berendt videre beskriver Machitos orkester som et av de viktigste på denne tiden, poengterer han at Machito-bandet ikke var en del av jazzen (Berendt 1976: 353). Selv om Berendt gir mangelfulle beskrivelser av samspillet mellom afrocubansk musikk og jazz i sin jazzhistoriebok, viser de amerikanske og cubanske musikkviterne Scott Yanow (2000), John Storm Roberts (1992) og Leonardo Acosta (2003), hvordan afrocubansk musikk har påvirket amerikansk jazz og vice versa. Jazzskribenten Scott Yanow illustrerer det slik:

”Although Afro-Cuban jazz symbolically began when Dizzy Gillespie and Chano Pozo met in 1947, the same can be said about Mario Bauzas composing of “Tanga” for Machitos orchestra in 1943 [...] Don Azpiazu arrived in the United States in 1930, pianist Jelly Roll Mortens utilization of a tango rhythm in his 1923 recording of New Orleans Blues, og W.C Handys use of a habanera syncopation for the B-section of St Louse Blues during the 1910s. Latin music has been around for a long time. It took just some time for the jazz world to discover it (and vice versa)” (Yanow 2000: 1)

³⁰ I mange tilfeller, inkludert utdelinger av grammy’s, betegnes afrocubansk jazz under den større samlebetegnelsen latin-jazz som inkluderer mange ulike jazzuttrykk fra latinamerika hvor primært brasilianske og karibianske stiler har dominert. Valdes har vunnet to grammys for beste latin jazz album i 1998, og i 1979 med Irakere album *Live at New Port*. <http://www.musicanguide.com/biographies/1608002367/Chucho-Valdes.html>

I den cubanske musikkviteren og jazzmusikeren Leonardo Acostas nevnte bok *Cubano Be Cubano Bop* (2003), finner vi en mer detaljert og historisk fremstilling av afrocubansk jazztradisjon. Acosta utdyper Yanow sitt nevnte poeng om Jelly Roll Mortons bruk av "the tango rhythm" i ragtime-pianospilling, og viser hvordan "el ritmo del tango", opprinnelig var basert på et rytmisk motiv fra de cubanske stilene *Contradanza* og *Habanera*:

"The ragtime pianist and composer [Jelly Roll Morton], a key figure in the history of jazz, frequently made reference to that "Spanish tinge", which was Cuban, and which Marshall Stearns and others considered a "tango rhythm. This rhythmic pattern which is called tango-rhythm in Cuba, constitutes the basic rhythmic cell of the contradanza, danza, and habanera accompaniments [...] The "tango rhythm", for its part, had an influence on the blues when W.C. Handy used it in 1912 in "Memphis Blues" and in 1914 in "St Louis Blues" (Acosta 2003: 5-6)

Som både Yanow og Acosta har illustrert finner vi cubansk jazzpåvirkning i flere av standardlåtene i både ragtime og street-band jazz fra 1910-20. I tillegg viste Yanows tidligere beskrivelse hvordan storbandene til Armstrong og Ellington på 30-tallet, ofte spilte cubanske hits som *El manicero*, som en del av repertoaret, i tillegg til å samarbeide med cubanske musikere (Yanow 2000: 2). På tross av at afrocubansk jazz og populærmusikk har påvirket amerikansk jazz kommer altså dette i liten grad frem i Berendts nevnte jazzhistoriebok (1976). En forklaring på *hvorfor* Berendt ekskluderer afrocubansk jazz fra den kanoniserte jazztradisjonen, uttrykkes i en nyere utgave av den nevnte boka *The Jazz book* fra 1991, hvor Berendt tilføyer kapitlet "Towards a definition of jazz" (1991: 453-458). Her definerer Berendt jazz via kunstmusikalske termer, og innleder med; "Jazz is a form of art music[...]" (Berendt 1991: 453). En slik kunstmusikalsk forståelse av jazz er gjennomgående i hele kapitlet. Men, som Berendt påpeker, er det klare forskjeller på jazz og vestlig kunstmusikk. For å illustrere hvordan jazz er forskjellig fra vestlig klassisk musikk bruker han følgende karakteristika: (Berendt 1991:453)

"Jazz differs from European music in three basic elements, which all serve to increase intensity: 1. A special relationship to time, defined as swing. 2. A spontaneity and vitality of musical production in which improvisation plays a role. 3. A sonority and manner of phrasing that mirror the individuality of the performing jazz musician"

Videre viser han at jazztradisjonen er kjennetegnet ved muntlig overlevering. Alle disse jazzens karakteristika er ifølge Berendt, med å definere jazz. Han skriver:

"Swing creates intensity through friction and superimposition of the levels of time. Improvisation creates intensity through the fact that the road from musician to sound is shorter and more direct than in any type of musical production. In sonority and phrasing, intensity is produced by the immediacy and directness with which a particular human personality is projected into sound. It may thus be assumed that the main task and real meaning of the basic jazz elements rest in the creation of structured intensity" (Berendt 1991: 455)

Et gjennomgående trekk i Berendts jazzdefinisjoner er at han på den ene siden forsøker å definere jazz som kunstmusikk, og på den andre siden ekskluderer den fra populærmusikken.

Dette er imidlertid problematisk. Hans karakteristika av jazz samsvarer i større grad med populærmusikk enn med vestlig klassisk kunstmusikk. Espen Eriksen viser til denne svakheten i Berendts kunstmusikalske jazzdefinisjon, og skriver noe polemisk: ” På bakgrunn av sine tre jazzkriterier kan altså Berendt ikke forklare den sene Miles Davis som noe mer jazzmusiker enn for eksempel Michael Jackson” (Eriksen 2001: 37). Slik knytter Berendts jazzkarakteristika implisitt jazz nærmere populærmusikk via (improvisasjon, individuell klang og personlig frasering), enn til klassisk kunstmusikk. Som et slags siste forsøk på å knytte jazz mot mer kunstmusikalske idealer, trekker Berendt inn et fjerde kriterium, *quality*. Han skriver:

“ [...] the presence of only *one* element of “jazzness” is often sufficient to insure the jazz character of their music. It is necessary to understand this: Jazz has to do with quality. Quality is felt rather than rationally comprehended [...] music has to be first and foremost “good” to be perceived as jazz” (Berendt 1991:456)

Problemet med begrepet *quality* i denne sammenheng, er at det er et subjekt kvalitativt utsagn om musikk, og som åpner for at all musikk som er god også kan betegnes som jazz. Kvalitet er ikke noe som forklares men må føles. Som Espen Eriksen har påpekt i masteroppgaven *Fertile crossings in Jazz* (2001: 31), har Berendts definisjon klare mangler:

”Berendt legger altså stor vekt på å distansere jazz fra (annen) populærmusikk. For Berendt er nemlig jazz kunstmusikk. Slik sett blir klassisk musikk det naturlige sammenligningsgrunnlaget for jazz. Men i stedet for å vise hvordan, og hvorfor, jazz skal regnes for kunst[...] beskriver Berendt derimot hvordan jazz er forskjellig fra klassisk musikk, og slik også fra kunst”

Det virker som Berendt etterstreber å definere jazz som kunstmusikk, og som vesensforskjellig fra populærmusikk, for dermed gi den økt status. Dermed ekskluderer han populærmusikk-influerte jazzuttrykk som for eksempel Jarrett og Garbareks *Belonging* fra 70-tallet, Bugge Wesseltofts *New Conceptions of jazz*, og store deler av latinamerikansk jazz m.m fra jazzhistorien. Berendts snevre kunstmusikalske definisjon ekskluderer også afrocubansk jazz, da afrocubansk jazz spiller på et rikt register av musikktradisjoner, og særlig møtet mellom afrocubansk populær- og folkemusikk. Flere cubanske jazzmusikere har for eksempel de senere årene satt et sterkt preg på internasjonal jazz i jazzmiljøene i New York og San Francisco ved musikere som pianisten Gonzalo Rubalcaba, bassisten Cachao, trommeslageren Julio Baretto m.fl. I tillegg er det iferd å vokse opp en ny generasjon unge cubanske jazzmusikere som har høstet anerkjennelse internasjonalt og vunnet prestisjetunge jazzkonkurranser³¹. En siste grunn til neglisjeringen av afrocubansk jazz i jazzhistoriebøker kan være av kulturpolitiske argumenter. Store deler av jazzforskningen tenderer mot å definere jazz som et nasjonalt amerikansk kulturfenomen. De fleste sentrale jazzverkene er

³¹ Et utvalg unge cubanske jazzmusikere sin posisjon i internasjonal jazz vil presenteres i kapittel 7 og 9.

også utgitt ved amerikanske og engelske forlag. De siste 40 årene har imidlertid jazzen blomstret opp på ulike etniske og nasjonale scener via stiler som norsk-, brasiliansk-, og cubansk- jazz etc. Hver av disse stilene har sine egne estetiske koder, og er ofte basert på stilblanding mellom amerikansk jazz og lokale populær- og folkemusikkstiler. Ut i fra perspektivet om at jazz er et globalt fenomen, med ulike jazzuttrykk på ulike etniske scener, synes den nasjonale amerikanske definisjon av jazz snever, bakstreversk og konservativ.

4.3 *Hovedtrekk i afrocubansk jazz og populærmusikk*

I dette kapitlet har jeg presentert musikalske stiltrekk og karakteristika i afrocubansk jazz og populærmusikk som *son*, og *rumba guaguancó*. Med støtte i Acosta og Yanow sine tekster om afrocubansk jazz spiller disse stilene en sentral rolle i den hybridiserte sjangeren afrocubansk jazz. I lys av dette har en beskrivelse av musikalske særtrekk i rumba guaguancó og son vært fruktbart for videre analyse og drøfting av afrocubansk jazz. I tillegg har avsnittet diskutert afrocubansk jazz sin historiske posisjon innen verdens populærmusikk, samt dens posisjon i nyere jazzforskning. Slik har kapitlet fungert som en kontekstualisering av afrocubansk musikktradisjon og jazz, og vil brukes i den videre drøftingen om afrocubansk jazz.

Kapittel 5 *Estetisk teori - tradisjonell og moderne*

De tidligere avsnittene har diskutert afrocubansk jazz og musikk sin estetiske verdi i en mer implisitt forstand. Dette kapitlet vil gi mer generelle beskrivelser av estetisk teoretiske perspektiver. Slike eksplisitte, og mer dyptgående presentasjoner av estetisk teori, er nødvendig for å besvare hovedproblemstillingen: "*Hva kjennetegner groove, rytme og estetikk i nyere afrocubansk jazz?*". Behovet for å gi en presentasjon av estetisk teori kommer enda klarere frem i underproblemstilling ii) som fordrer en mer tverrfaglig diskusjon av estetisk teori og etnografiske studier gjennom spørsmålet: "*Hva gir musikalsk og estetiske kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan forstås dette blant cubanske jazzmusikere?*"

Under vil jeg gi en hermeneutisk drøftende og til tider kritisk presentasjon av et utvalg estetisk teori. I og med at estetikkbegrepet springer ut av en vestlig akademisk diskurs fra det attende og nittende århundre, har jeg valgt å innlede kapitlet med en kort presentasjon av begrepets historiske røtter. I presentasjonen vil jeg fokusere på beskrivelser av den tyske filosofen Alexander Baumgartens verk *Aesthetica* fra 1750, da det var Baumgarten som brakte estetikkbegrepet inn i det europeiske språk. I og med at verket *Aesthetica* verken er oversatt til engelsk eller norsk, har jeg fokusert på omtale av verket via estetikerne og filosofene Richard Shusterman, Roger Scruton, Lawrence Ferrara, Carl Dalhaus, og David Cooper. Videre vil kapitlet gi en sammenfattende og drøftende presentasjon av Imanuel Kants kapittel *Om smaksdommen med henblikk på dens kvalitet* fra det anerkjente estetikkverket; *Kritikk av dømmekraften*. Det nevnte kapitlet, og Kants *Kritikk av dømmekraften*, har vært sentralt innen estetisk teori og vært med å forme den vestlige estetikkforståelsen (Scruton vii: 1997). I lys av de tidligere nevnte tekstene *Music and the Racial Imagination* (Radano & Bohlman 2000), og Sauts *Orientalism* (1978), er det også flere argumenter som taler for at den vestlige forståelsen av kunst og kultur, artikulert via blant annet Kant, har fungert som en slags global norm for estetisk kvalitet. Dette er spesielt relevant for Cuba som er et land med lang europeisk- kolonialistisk tradisjon. Foruten de to nevnte presentasjonene vil jeg fokusere på moderne refortolkninger av estetikkbegrepet som knytter den estetiske erfaringen mot kroppslige forhold og musikkens groovemessige kvaliteter. I tråd med Fernandez tidligere nevnte beskrivelse av *The Aesthetics of Sabor* (s. 31), vil refortolkninger av estetikkbegrepet, som knytter begrepet opp mot groove, kroppslighet og rytme, være fruktbart i den videre diskusjonen av estetikk og groove i afrocubanske jazz. Jeg vil presentere utdrag fra følgende

to nyere refortolkninger av estetikkbegrepet; Danielsens tidligere nevnte *Presence and Pleasure* (2006) og Shustermans bok *Pragmatist Aesthetics* (2000). Min kritisk drøftende presentasjon av Danielsen vil være fokusert mot hennes bruk av Heideggers fenomenologi i den estetiske diskusjonen om erfaringen av funk. Et sentralt poeng i Danielsens tekst er å diskutere forholdet mellom den ”rent musikalske” erfaringen av funk via noter og groove-analyser opp mot en estetisk erfaring av funk som både inkluderer musikalske og mer filosofiske forhold. I tillegg til Danielsen har jeg fokusert på Shustermans bok *Pragmatist Aesthetics* og hans lansering av begrepet *somaesthetics* i siste kapittel. Her tar Shusterman til orde for en mer kroppsbasert estetikk via det nevnte begrepet. De estetiske perspektivene vil fungere som utgangspunkt for drøfting og diskusjon av den estetiske kvaliteten i afrocubansk jazz.

5.1. Kort om estetikkbegrepets historie og forhistorie

Estetiske temaer har vært sentrale i store deler av verden siden antikken og den kinesiske konfucianismen. Begrepet *aesthetica* ble imidlertid først brukt av den nevnte filosofen Baumgarten i verket *Aesthetica* fra 1750 (Cooper 1997: 2). Selve begrepet *aesthetica* kommer av det greske ordet *aisthesis* og kan oversettes til *sensory perception* (Shusterman 2000: 264). Etymologisk referer dermed begrepet til en form for kroppslig sanselighet. Som Carl Dalhaus skriver i boka *Esthetics of music* skulle disse estetiske evnene være komplementære til de logiske sanser: ”The esthetics founded by Alexander Baumgarten in 1750 was meant to be a theory of perception [...] and it was meant as a complement to logic” (1983: 5).

Estetikfilosofen Shusterman viser videre hvordan Baumgarten, i utgangspunktet, opererte med en meget vid forståelse av estetikk som både innebefattet praktiske kroppslige forhold og mer teoretiske og kontemplative forhold:

”Baumgartens idea of aesthetic as a life-improving cognitive discipline that extends far beyond questions of beauty and fine arts that involves both theory and practical exercise” (Shusterman 2000: 266-267)

Hvis vi tar utgangspunkt i Shustermans nevnte beskrivelse av Baumgarten finner vi at koplinger mellom det kroppslige og det estetiske har vært sentrale i både den greske antikkens filosofi og eldre asiatisk filosofi. Den velkjente filosofen Sokrates proklamerte, allerede i 300 f.Kr, verdien av samspillet mellom det kroppslige og det estetiske:

”Socrates himself affirmed the crucial role of somatic care, and “took care to exercise his body and kept it in good condition” by regular dance training and simple living “The body” he declared, “is valuable for all human activities, and in all its uses it is very important that it should be as fit as possible. Even in the act of thinking, which is supposed to require least assistance from the body, everyone knows that serious mistakes often happen through physical ill-health” (Shusterman 2000: 267-268)

Koplingen mellom kropp og estetikk har også vært sentral innen asiatiske filosofiske praksiser som *Hatha Yoga*, *T'ai chi ch'uan*, og eldre *Konfucianisme*, såvell som *Zen-buddhisme*. Felles for disse retningene var at religion, skjønnhet og viten skulle realiseres i en form for harmoni mellom det praktisk kroppslige og en avbalansert tenkning. Et konkret eksempel på dette finner vi i det asiatiske konseptet *shugyo*. Ifølge nevnte Shustermans presentasjon av den japanske filosofen Yuasa Yusou er denne kvaliteten sentral innenfor asiatisk kultur:

”As Japanese philosopher Yuasa Yusuo insists, the concept of personal cultivation or shugyo is presupposed in Eastern thought as the philosophical foundation. Such shugyo training has an essential bodily component, since true knowledge cannot be obtained simply by means of theoretical thinking,” but only “through bodily recognition or realization”. (ibid)

Selv om Shusterman har vist hvordan Baumgartens forståelse av *Aesthetica* åpner for en estetikkforståelse som inkluderer både praktiske og mer kroppslige forhold påpeker han at Baumgartens forståelse av begrepet rommer en tvetydighet da han også tok eksplisitt avstand fra de såkalte 'skitne sidene' ved kroppen. Slik plasserte Baumgarten seg trygt innen tradisjonen til tidligere toneangivende filosofer som René Descartes og hans skille mellom kropp og sjel. I Heideggers verk *Væren og Tid* (2007) viser han hvordan Descartes sitt implisitte skille i *cogito ergo sum* neglisjerer *sum* altså en mer kroppslig væren, og utelukkende fokuserer mot *cogito*, altså det tenkende. Han skriver:

”Descartes, som man tilskriver oppdagelsen av *cogito [ergo] sum* [jeg tenker altså er jeg] som utgangsbasis for nytidens filosofiske spørremåte undersøkte innenfor visse grenser det *cogitare* [det tenkemessige] som tilhører ego. Derimot unnlater han fullstendig å drøfte *sum* [væren], til tross for at dette *sum* blir postulert som like opprinnelig som *cogito*” (Heidegger 2007: 73)

Ved at Baumgarten skrev seg inn i den vestlige kristne tradisjonen fra Descartes virker det som han også har overtatt deler av Descartes kjente skille, *den kartesianske dualismen* (Descartes 1996: 118-143). Her ble menneskets tenkende evner sett i motsetning til det kroppslige. Videre ble menneskets åndelighet sett i lys av mer religiøse forhold. Filosofen og estetiker Lawrence Ferrara beskriver to sentrale trekk i det descartianske skille slik:

”This Cartesian view can be described as a super naturalistic- transcendent perspective. The first half of this perspective, ‘super naturalistic’, articulates Descartes belief that man is above [...] nature [...] The second part of Descartes perspective, transcendent” specifies that man transcends nature. In Descartes view this occurs because God grants man the power to transcend” (Ferrara 1991: 11)

På tross av Baumgartens vektlegging av det sanselige i den estetiske erfaringen, knyttet han selv, i likhet med Descartes, hovedsaklig kultiverte, intellektuelle og dannede kvaliteter til *god estetisk dømmekraft*. Ifølge Baumgarten beror estetisk dømmekraft på evnene til: “imaginative capacity [...] penetrating insight [...] good memory [...] good taste [...]

expressive talent etc.” (Baumgarten i Shusterman 2000: 265). Som vi ser finnes det ulike tolkninger av Baumgartens forståelse av begrepet *aesthetica*. På den ene siden refererer *aesthetica* til sanselig persepsjon og henspiller på både de kroppslige sansene og mer kontemplative forhold. På den andre siden beskriver Baumgarten senere i verket hvordan han nettopp tar avstand fra de ”enkle” sansene og knytter estetisk dømmekraft til de intellektuelle og kontemplative sidene ved estetisk fortolkning. Som vi videre skal se var det i store trekk den kontemplative og kroppsfornektende forståelsen av estetikkbegrepet som fikk mest vind i seilene hos Baumgartens tyske etterkommere Kant og Hegel. Det er imidlertid viktig å påpeke at Kant og Hegel sjeldent tok estetikkbegrepet i sin munn, men isteden diskuterte det mer implisitt under begrepene fin kunst (Hegel 1979) og smaksdommer (Kant 1995). Disse beskrivelsene har likefullt øvd stor definisjonsmakt over estetikkbegrepet.

For Hegel var kunsten, og kunstnerisk kvalitet, tett sammenknyttet med religion og filosofi og ble i tråd med opplysningstiden idealer tenkt i et større hele. Han så på estetikken som rensende og en potensiell bærer av sannhet og høyverd. Et eksempel på dette finner vi Hegels *Åndenes fenomenologi* (1999):

”Kunstens religion har fullendt seg i det og har helt og holdent vendt tilbake i seg selv [...] Gjennom kunstens religion har ånden trådt ut av substansens form og inn i subjektets [...]” (Hegel 1999: 358-359)

I tillegg beskriver Hegel lignende forhold i hans korte men anerkjente verk *Introduction to aesthetics*. Et interessant trekk i denne teksten er hvordan Hegel på tross av tittelen bruker de første sidene til å redefinere begrepet *aesthetics* til *fine art*, da han mente *fine art* var bedre myntet på det han ville beskrive. Han skriver:

”These lectures are devoted to Aesthetics. Their topic is the spacious *realm of the beautiful*; more precisely, their province is *art*, or, rather, *fine art*” (Hegel 1:1979)

Videre knytter Hegel sin forståelse av *fine art* til samspillet mellom det åndelige, det religiøse og det kunstneriske, og det er bare i en form for harmoni mellom de tre at *fine art* åpenbarer seg. Slik fungerer *fin kunst* som rensende og baner vei for mer metafysiske erkjennelser. Eller som Hegel skriver:

” [...] there is a deeper comprehension of truth which is no longer so akin and friendly sense as to be capable of appropriate adoption and expression in this medium. The Christian view of truth is of this kind, and, above all the spirit of our world today, or more particularly, of our religion and the development of our reason, appears as beyond the stage at which art is the supreme mode of our knowledge of the Absolute [...] Thought and reflection have spread their wings above fine art [...] Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is” (Hegel 1979: 10-11)

I tillegg til Hegels implisitte beskrivelse av det estetiske via koplingen mellom det kunstneriske, religiøse og det åndelige fikk Imanuel Kants verk *Kritikk av dømmekraften* stor

definisjonsmakt over begrepet. *Kritikk av dømmekraften* var et forsøk på å bygge en bro mellom hans to andre verk *Kritikk av den rene fornuft*, og *Kritikk av den praktiske fornuft*. Kants utgangspunkt i *Kritikk av dømmekraften* var å analysere den estetiske erfaringen. I det følgende vil jeg gjøre en tekstanalyse av Kants avsnitt *Om smaksdommen med henblikk på dens kvalitet* fra *Kritikk av dømmekraften* (71-80: 1995)

5.2 Kants perspektiver om smaksdommen med henblikk på dens kvalitet

Et sentralt trekk i Kants *Kritikk av dømmekraften* er hans beskrivelser av interessebaserte og interessefrie smaksdommer. Han inndeler smaksdommene i følgende tre former; i) *det behagelige*, ii) *det gode* og iii) *det skjønne*. Både *det skjønne* og *det behagelige* mener han forstås gjennom de vage begrepene lyst og ulyst, mens erfaringen av *det gode* både kan forstås som lyst og ulyst, eller det godes grad av formålstjenlighet. Et av Kants hovedpoenger i diskusjonen om begrepene er at både *det gode*, og *det behagelige*, medfører en interesse i det estetiske objektet, mens erfaringen av *det skjønne* er interesseløst.

Det skjønne

For Kant er erfaringen av *det skjønne* kjennetegnet ved å være interesseløst. Han beskriver dette slik:

”Enhver må medgi at en dom om skjønnhet der selv den minste interesse kommer inn i bildet, vil være svært partisk, og ikke en ren smaksdom. For å kunne opptre som dommer i saker som har med smak å gjøre, må man ikke på noen måte være inntatt i tings eksistens, men i dette henseende være helt likegyldig” (Kant 1995: 73)

Denne interesseløsheten er kun forbeholdt erfaring av *det skjønne*: ”Man kan si at blant disse tre typene av velbehag er smaken for *det skjønne* ene og alene et desinteressert og fritt velbehag” (Kant 1995: 79)

Det Behagelige:

Sansebasert erfaring av *det behagelige* er derimot forbundet med en interesse i objektet. I tillegg er *det behagelige* definert ved dets evne til å behage sansene (Kant 1995: 74). *Det behagelige* kan behage sansene på ulike måter, blant annet gjennom å vekke begjær gjennom interessen:

”At min dom om en gjenstand, hvorved jeg beskriver den som behagelig, uttrykker en interesse for den, går klart frem av det faktum at fornemmelsen vekker et begjær etter slike gjenstander. Følgelig forutsetter velbehaget ikke bare dommen om gjenstanden, men relasjonen mellom gjenstandens eksistens og min tilstand, såfremt denne tilstanden affiseres av et slikt objekt” (Kant 1995: 75)

Kant presiserer ytterligere sin definisjon av *det behagelige*, ved å knytte det opp mot nytelse.

Det velbehag som bare søker nytelse dreier seg ikke om å felle smaksdommer.

”Når det gjelder det som er behagelig på den mest intense måten, fremkalles ingen dom om objektets beskaffenhet, for de som alltid bare søker nytelse (for det er slik man betegner intens fornøyelse), bryr seg som regel ikke om å felle dommer.” (Kant 1995: 75)

Kants syn på smaksdommer i erfaringen av *det behagelige* er dermed karakterisert ved selvets evne til å behage sansene, og skape et begjær i møte med objektet.

Det gode:

Estetisk erfaring av *det gode* er i likhet med den estetiske erfaringen av *det behagelige* også forbundet med interesse. Kant definerer *det gode* slik:

”Godt er det som ved hjelp av fornuften behager gjennom sitt blotte begrep. Det som bare behager som middel, kaller vi godt for noe nyttig, men det som behager for seg selv, kaller vi godt i seg selv. I begge tilfeller er alltid begrepet om et formål tilstede [...]” (Kant 1995: 75)

Videre inndeler han *det gode* i to underkategorier: i) *Det gode* i betydningen det nyttige som tjener en formålstjenelighet, og ii) *Det gode* i seg selv som bare behager. For Kant skiller det gode seg fra *det skjønn* ved at det gode springer ut fra et begrep, mens *det skjønn* ikke har noe begrep. Han skriver:

”For å anse noe som godt, må jeg til enhver tid vite hva slags ting gjenstanden er ment å være [...] For å anse noe som skjønt er det derimot ikke nødvendig å ha noe begrep om gjenstanden” (Kant 1995: 76)

Oppsummering av den interessefrie og de interessebundne estetiske erfaringer

I motsetning til *det gode* og *det behagelige* er *det skjønn* av en mer kontemplativ karakter, og ikke basert på interesse. Det er nettopp fraværet av interesse som gjør det mulig å felle en kontemplativ dom i den estetiske erfaringen av *det skjønn*. I motsetning medfører all egeninteresse i det estetiske objekt at det er umulig å felle en ren smaksdom. Kant skriver:

”Smaksdommen er derimot rent *kontemplativt* dvs. en dom som er indifferent med hensyn til en gjenstands eksistens, og som bare betrakter gjenstandens beskaffenhet ved å sammenholde den med følelsen av lyst og ulyst [...] All interesse forutsetter eller frembringer et behov, og når dette bestemmer bifallet, kan ingen dom om gjenstanden være fri [...] Det er bare når behovene er tilfredsstilt at man kan avgjøre hvem som har smak” (1995: 79)

Slutningen av dette er at det kun er de mennesker som har fått tilfredsstilt alle sine behov, og som dermed er uten interesse, som kan avgjøre hva som er skjønt.

5.3 *Shustermans Somaesthetics*

I bøkene *Pragmatist Aesthetics-living beauty rethinking art* (2000) og oppfølgeren *Body consciousness* (2008) diskuterer filosofen og estetikeren Richard Shustermans ulike former for kroppslig estetikk og annen populærkunst. Ved å sette sammen begrepene *somatic*, som kan oversettes med kroppslig, og *aesthetic*, lanserer Shusterman begrepet *somaesthetic*³².

Shusterman beskriver sine ambisjoner med begrepet slik:

"In exploring the bodys crucial and complex role in aesthetic experience, I previously propped the idea of a body-centred discipline that I called Somaesthetics" (2000: 262).

I og med at moderne populærkultur og kunst i stor grad er basert på samspillet mellom det kroppslige og det estetiske viser Shusterman hvordan *somaesthetics* (heretter også kalt somaestetikk) har stor relevans i en moderne globalisert kultur. Eksempler på somaestetiske kvaliteter i dagens populærkultur finner vi i beskrivelser av de estetiske, rytmiske og kroppslige kvalitetene til funk, samt andre former for rytmisk-kroppslig populærmusikk som Rnb, hiphop, salsa, samt Shustermans egne beskrivelser av rap og pop-rock (2000: 201-235). Som tidligere nevnt er de estetiske kvalitetene til de afroamerikanske, og afro-latino-amerikanske stilartene, i stor grad tuftet på rytme og bevegelse. Ved å analysere kroppsbasert estetikk ut i fra sine iboende kroppsestetiske kvaliteter via begrepet *somaesthetic*, vil Shusterman unngå å ty til eksterne kroppsestetiske forklaringsmodeller som kjønn, etnisitet og kultur. Videre lanserer Shusterman ulike definisjoner av *somaesthetic*. Felles for de ulike definisjonene er at de bygger på Baumgartens beskrevne og vide definisjon av *aesthetica* (Shusterman 2000: 263-264). Gjennom slike vide definisjoner virker det som Shusterman tar sikte på å inkludere forskjellige praksiser som knytter estetisk kvalitet til det kroppslige. Dermed inkluderer Shusterman praksiser som tradisjonelt ikke faller inn under kategorien estetikk, i tillegg til klassiske estetiske praksiser som dans, musikk, billedkunst etc. Eksempler på Shustermans inkludering av "nye" praksiser er: "[...] body piercing and scarification, forms of dance and marital arts, yoga, massage, aerobics, bodybuilding, various erotic arts [...]" (Shusterman 2000: 272). Ifølge Shusterman er dette viktig å for å unnsnippe for snevre og ekskluderende definisjoner av estetikk. Blant områdene Shusterman diskuterer mer inngående som typisk somaestetiske, er ulike former for erotisk og sensuell estetikk. Dette diskuterer han blant annet inngående i artikkelen *Asian Ars Erotica and the Question of Sexual Aesthetics* (2007). I tillegg argumenterer han for at det også er sterke somaestetiske

³² Selv om Shusterman også kunne brukt begrepet *bodyaesthetic* har jeg vist via den tidligere parafraseringen over Descartes, hvordan *body*-begrepet bærer med seg flere verdimesse konnotasjoner enn somatisk. Ved å isteden bruke det mindre vanlige begrepet somatisk unnslipper Shusterman slike problemstillinger.

kvaliteter i dypt intellektuelle retninger som den tidligere beskrevne koblingen mellom asiatisk filosofi og kroppslighet. Selv om Shusterman lanserer en meget vid og åpen definisjon av *somaesthetic* gir han få konkrete eksempler på typiske *músical somaesthetics*. I tillegg kan det, ut ifra hans vide og åpne definisjon av *somaesthetic*, virke uklart hvilke retninger som ikke innehar somaestetiske kvaliteter. På den annen side kan hans vide definisjon tolkes som en døråpner for en ny tenkemåte, da den heller ikke ekskluderer noen felt. Dette kan øke eksportverdien til Shustermans begrep. På tross av den vide definisjonen, og den sjangermessige bredden til begrepet, beskriver Shusterman interessante analytiske skiller som er felles for somaestetiske uttrykk. Et av disse er hans skille mellom *representational somaestetic* og *experiential somaestetic*. Ifølge Shusterman er det hensiktsmessige å skille mellom disse da "representational somaestetic" fremhever kroppens eksterne fremtoning som en representasjon, mens "the experiential" betoner de indre kroppslige opplevelsene knyttet til den somaestetiske erfaringen. Han beskriver skillet slik:

"These diverse methodologies of practice can be roughly classified in terms of *representational* and *experiential* forms. Representational somaesthetics emphasize the body's external appearance, while experiential somaesthetics prefer to focus on the aesthetic quality of its 'inner' experience. Such experiential methods aim to make us 'feel better' in both senses of this ambiguous phrase (which reflects the ambiguity of the very notion of aesthetics): to make the quality of our experience more satisfyingly rich, but also to make our awareness of somatic experience more acute and perceptive" (Shusterman 2000: 273)

Videre kan man beskrive ulike former for kosmetikk, plastisk kirurgi, og bodybuilding som eksempler på *representational somaesthetics*, mens former som zen-buddhisme, T'ai chi og yoga er *experiential somaesthetics*, da de spiller på den kroppslige indre erfaringen fremfor den ytre fremtoningen. Det er åpenbart flere grensetilfeller som både spiller på *experiential* og *representational somaesthetics* som dans, aerobic etc. Det er likefullt fruktbart med et slikt skille for å nyansere de somaestetiske kvalitetene. Innenfor min analyse av afrocubansk jazz oppleves dens kvaliteter både som somaestetiske representasjoner og somaestetiske erfaringer. De somaestetiske representasjoner er særlig knyttet til de mer dansbare formene for afrocubansk jazz hvor musikken spiller ut en form for flørtens diskurs i møte mellom dans, rytme og musikk. Innenfor det Shusterman kaller *experiential somaesthetic*, tolker jeg blant annet følelsen av estetisk og musikalsk velbehag som de ulike groovemønstrene, rytmene, og klangene skaper i forholdet til hverandre. *Experiential* somaestetisk erfaring i afrocubansk jazz spiller på den groovebaserte erfaringen musikken inviterer til i et utstruktet suggererende presens, forført via "smittsomme" *hot rhythms*. Som Shusterman korrekt skriver må imidlertid ikke skillet mellom *representational* og *experiential somaesthetics* forstås rigid og endelig (2000: 275), men snarere som et hensiktsmessig analytisk skille. Det er tross alt åpenbart at hvordan man fremstår, som representasjon, påvirker hvordan man føler seg, og vice versa.

5.4 *Danielsens fenomenologiske tilnærming til funkestetikk*

I Danielsens analyse av funkgroovene til *James Brown* og *The Parliament* beskriver hun de estetiske og rytmiske kvalitetene som funkerfaringen inviterer til. Ved å kople sammen groove- og rytmeanalyser av musikken med estetiske refleksjoner inspirert av moderne filosofi, og særlig Heideggers fenomenologi, diskuterer Danielsen funkens estetiske kvaliteter. Et grunnleggende trekk ved Danielsens analyse er betoningen av den estetiske grooveopplevelsen i nåtid. Funk nytes og forstås i en suggererende presens. Den spiller i liten grad på distanserte intellektuelle eller kontemplative kvaliteter, slik Kant beskrev erfaringen av *det skjønne* (1995: 71-80), og Hegel beskrev koplingen mellom filosofi, religion, og kunst (1979). Danielsen beskriver funkerfaringen slik; ”funk is about how things are in “real time”- how the groove unfolds in performance, right there and then” (Danielsens 2006: 12). Dermed inviterer funken hos de nevnte artistene til en egen musikalsk *groove*erfaring. Denne kaller Danielsen; ”being in the state of funk” (ibid). Selv om Danielsen forsøker å unnsnippe den distanserte fortolkningen av et objekt, via et subjekt, viser hun hvordan subjekt-objekt-skillet, på et nivå, er umulig å unnsnippe da all fortolkning nødvendigvis oppretter et slikt skille, grunnet forskjellen i tid. Konsekvensen av dette er at enhver fortolkning av et opplevd fenomen, nødvendigvis transformerer fenomenet til noe annet enn hva det var, via distanse i tid. Danielsen beskriver det slik (2006: 12):

“ [...] the process of understanding how being or subjective experience is unavoidably objectified in a process of distanciation [...] requires the transformation of what is to be understood into something other than it was”

Som vist i kapittel 2 påpekte Ricoeur det samme poenget i diskusjonen mellom *belonging* og *distanciation*, hvor han konkluderte med at *distanciation* utgjør det grunnleggende prinsipp for fortolkning. Ifølge Danielsen kan imidlertid fenomenologiske perspektiver brukes for å analysere grooveerfaringen i presens, og kvalitetene til ”being-in-the-groove”. Dette kan hjelpe oss å forstå funkens estetiske kvaliteter.

” A main question in this book concerns the relationship between the experience of being in a funk groove and the rhythmic qualities of funk: What is it in the sounds or their organization that brings the participant into the state of being in the groove [...] However such academic discourses often fail to address the phenomenological qualities linked with music- that is how things are when they happen” (Danielsen 2006: 11-12)

Etter mitt skjønn bruker Danielsen hovedsaklig tilnærminger og begreper hentet fra Heideggers fenomenologi og verket *Væren og Tid* (2007), samt Ricoeurs tolkninger av Heidegger. Et godt eksempel på dette finner vi i avsnittet *The imploding Event* hvor Danielsen skriver:

” When one is in this ideal state of being in funk, there is no distance to the event at all- there is instead total presence in the groove [...] In Being and Time, the theory of understanding is not tied to the understanding of

others, but becomes a structure of being-in-the-world. More precisely it is a structure of that is examined after the structure of *Befindlichkeit*, state-of-mind" (Danielsen 2006: 195)

Både i overnevnte sitat, i tillegg til andre fenomenologisk estetiske beskrivelser av funk, virker Danielsen sterkt inspirert av det Arne Næss kaller "den heideggerianske grammatikk" (Næss 1965: 158), samt aspekter ved Heideggers beskrivelser av *Dasein* i første del (Heidegger 2007: 60-112). Med den heideggerianske grammatikk mener Arne Næss blant annet Heideggers typiske bruk av uvante binde-streker i utsagn som *der-væren-i-verden*, samt andre oppdelinger av ord i små ord og sammenbindinger av lengre ord via uvante bindestrekkkombinasjoner³³. Poenget med slike fenomenologiske beskrivelser er å rette fokus bort fra synet på et subjekt som fortolker et objekt (Heidegger 2007:73), men isteden fokusere på beskrivelser av *der-væren* i presens. Danielsen er tydelig inspirert av den heideggerianske grammatikk i tidligere nevnte vendinger som "*being-in-the-groove*". Ved at Danielsen benytter Heideggers nye "språkdrakt" gjennom å dele opp, og binde sammen, ord i uvante ordsammensetninger retter hun søkelyset mot de estetiske kvalitetene man opplever gjennom *væren-i-en-groove*. Et eksempel finner vi i Danielsens følgende beskrivelse (2006: 203):

"It is exactly those aspects of the event that belongs to the very being-in-the-situation- for example the right feeling and the feeling of feeling as such [...] We are rather qualifying the event as an experience of intensity"

Ifølge Danielsen er det gjennom slike værensformer, at grooven nytes og forstås til det fulle. Det er imidlertid viktig å poengtere hvilke dimensjoner av Heideggers *dasein*-begrep Danielsen sikter mot, da Heideggers nyanseringer av *dasein*, (derværen), står sentralt i hele hans omfattende verk på 450 sider. Etter mitt skjønn må ikke Danielsens fokus mot derværen forveksles med Heideggers syn på "*den egentlige der-væren-i-værden*," (Heidegger 2007: 204), da denne værensformen primært utlegger seg i angsten (Heidegger 2007: 204-210). Isteden synes Danielsen inspirert av Heideggers forståelse av det han kaller "*hverdagslighetens væren*" (Heidegger 2007: 196) som beskrives slik: "Denne betegnelsen uttrykker ingen negativ vurdering, men skal angi at derværen i første omgang og for det meste er hos den besørgende væren." (ibid). Ved at Danielsen retter fokus mot opplevde erfaringen, og *væren-i-en-funkgroove*, virker hun klart inspirert av Heideggers presenterte perspektiver.

³³ Arne Næss beskriver den heideggerianske grammatikk slik; "Heidegger bestræber seg ikke minst for fenomænologisk fordomsfrihet ved at lytte til grundbetydninger og relationer mellom grundbetydninger hos "de mest elementære ord". Han søker også fra ord til ordrødder og stammer og fra substantiver til verber [...] 'Unheimlich' (uhyggelig) oppløser han i 'un' og 'heim' og mener at den i værensteoretisk henseende viktige betydning har at gjøre med å være borte fra det hjemlige." (1965: 158)

5.5 *Oppsummering av sentrale estetiske perspektiver*

Shusterman har vist hvordan begrepet *somaesthetic* kan brukes til å fortolke moderne populærkulturelle kunstuttrykk da begrepet kan illustrere den kroppsestetiske kvaliteten til ulike kunstformer. Som vist i den foregående beskrivelsen av estetikkbegrepets historie og forhistorie har denne koplingen lange historiske røtter i blant annet asiatisk og gresk kultur. I tillegg kan Danielsens bruk av fenomenologiske perspektiver i beskrivelsen av funk-erfaringen rette søkelyset mot en form for der-væren-i-en-groove, da det er i et suggererende presens grooven nytes og forstås til det fulle. Både Danielsens og Shustermans perspektiver er fruktbare estetiske tilnærminger for videre drøfting av estetikk i afrocubansk jazz.

DEL III Metode og Analyse

***Metodiske og analytiske refleksjoner med
utgangspunkt i etnografi og groove***

Kapittel 6 Metodiske tilnærminger til etnografi og feltarbeid

I og med at hovedproblemstillingen for denne oppgaven springer ut av to utvekslingsopphold på Cuba, og lyder: "*Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz?*", har jeg fokusert på etnografiske studier som en viktig del av tilnærmingen til analyseobjektet afrocubansk jazz. Argumentene for å redegjøre for etnografiske tilnærminger for feltarbeidet er enda tydeligere i underproblemstilling ii) "*Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan forstås dette blant cubanske jazzmusikere?*". I dette kapitlet vil jeg beskrive og drøfte min bruk av etnografiske studier. De etnografiske studiene (feltnotater, observasjoner og halvstrukturerte intervjuer) vil ha status som kilder i tillegg til akademiske tekster og annen relevant litteratur, og vil brukes i drøftingen av oppgavens beskrevne problemstilling. I kapittel 9 vil jeg kombinere de etnografiske analysene med mer detaljerte grooveanalyser av et auditivt materiale. I det følgende vil jeg diskutere særtrekk ved etnografiske studier, kritikken av disse, samt egen posisjon innenfor tradisjonen. Videre diskuterer jeg min tilgang til feltet, språklige og diskursive utfordringer, samt arenaer for deltagelse og strategier for innhentning av data. Deretter vil jeg diskutere avgrensning av utvalg, egen bruk av halvstrukturerte intervjuer, kort om intervjusituasjonen og analysetilnærminger til datamaterialet. Kapitlet avsluttes med en kort diskusjon om etiske overveielser og validitet, styrker og svakheter ved etnografiske studier.

6.1 Særtrekk ved etnografiske studier

Etnografiske tilnærminger ble tradisjonelt brukt i antropologiske studier av ukjente ikke-vestlige kulturer. De første antropologene oppholdt seg over lengre tid i en fremmed kultur for å studere sosiale og kulturelle strukturer. I de siste 30 årene har imidlertid etnografiske studier³⁴, også fått innpass i andre fagdisipliner og blitt en etablert metode innenfor fag som sosiologi, etnomusikologi, medisin, pedagogikk, statsvitenskap, kulturstudier etc. I tradisjonell antropologi ble det vektlagt at etnografen skulle legge alle sine egne fordommer til side for å best mulig kunne delta i, og observere, den nye kulturen. Argumentet var at etnografen slik skulle kunne beskrive kulturen i tråd med de innfødtes forestillinger og perspektiver. Dette blir ofte beskrevet ut i fra den polske antropologen Bronislaw

³⁴ Begrepene *etnografiske studier*, *case-studie*, *feltstudier*, og *kvalitative studier* er lite avgrensede definerte størrelser og brukes om hverandre. De har imidlertid til felles at de er basert på observasjon og/eller intervju og søker både partikulære og generelle forklaringer på beskrivelsen av et eller flere fenomen(er) innenfor et kulturelt/sosial felt samt at de er innhentet ved at forskeren oppholder seg i denne kulturen over lengre tid. Denne vide definisjonen av etnografiske studier vil brukes videre i dette avsnittet.

Malinovskys konsept om å innta; ” [...] the native point of view.” (Hammersley 2001:165).

Den ”nye virkeligheten” antropologene møtte i studier av fremmede kulturer ble ofte beskrevet som ’uforståelig sett ut i fra deres vestlige briller’. Slik beskrev den engelske antropologen Firth sine feltstudier fra 1934:

”I den første fase av feltarbeidet er antropologen i konstant kamp med det uforståelige. De innfødte lever ut sin egen virkelighet rundt ham hele tiden, men han har enda ikke fått satt sine ”briller” i fokus til å se hva som foregår [...] Han er overveldet over det enorme forståelsesarbeidet som ligger foran ham og sin egen begrensede utrustning til å greie det (Firth gjengitt i Wadel 1991: 15)

Omtalen av den ”fremmede verden” ble også ofte beskrevet i eksotiske og romantiserende bilder som for eksempel i følgende sitat fra den samme Firth: ”Som en gourmet, spaserende rundt i en serie av eksotiske retter forutser feltarbeideren smaken av det innhold han med tiden vil forstå til fulle” (ibid). Den norske antropologen Fredrik Barth beskriver flere sentrale utfordringer en antropolog møter og må beherske, med utgangspunkt i sin studie av en isolert kultur på Ny Guinea:

”Det var så meget å lære av helt uforutsette ting i en slik ny verden – det var som å bli barn igjen. Du må satse og bruke hele deg selv, hele tiden, for å slippe inn i en annen virkelighet [...] Hvis vi vil forstå noe av andres liv må vi akseptere deres oppfatninger av hva som er viktig i livet; vi må lytte til dem og deres prioriteter. Hva mer er, vi må godta den andre kulturen som en pakkelsøning: det er en annen virkelighet vi vil ha del i, ikke bare noen brokker av forestillinger og overtro.” (Barth 1980: 8-11)

Innenfor etnografiske studier har man etter hvert utviklet egne metoder for å best mulig kunne mestre de utfordringene Barth, og Firth med flere har beskrevet. Den mest sentrale av disse metodene er deltagende observasjon (participant-observation). Argumentet for å bruke deltagende observasjon er som tittelen indikerer todelt. På den ene siden skal forskeren involvere seg selv i omgang med det feltet han studerer, og bli en ”innsider” gjennom å være en deltager i kulturen. På den andre siden krever deltagende observasjon at deltageren også kan tre ut av denne ”innsider” posisjonen og observere det feltet han studerer.

Et annet sentralt trekk ved deltagende observasjon er den dialogiske prosessen forskeren går gjennom når han fortolker et felt hvor både fortolkeren og forskningsobjektene gjensidig påvirker og former hverandre (Hammersley & Atkinson 1987: 118-128). I tillegg fordrer deltagende observasjon at forskeren (særlig innen studier av fremmede kulturer) ”snapper” opp kulturelle og sosiale koder innenfor det feltet han studerer for å få aksept og innpass i kulturen. I min forskning på afrocubansk musikk ble det viktig å tolke både den kroppslige erfaringen av musikken, så vel som den mer intellektuelle fortolkningen. Ifølge antropologen Clifford er denne vekslingen mellom både kroppslig og intellektuell erfaring et sentralt trekk ved deltagende observasjon som metode:

” [...] participant observation obliges its practitioners to experience, at a bodily as well as an intellectual level, the vicitudes of translation. It requires arduous language, language learning, some degree of direct involvement and conversation, and often a derangement of personal and cultural expectations.” (Clifford 1989: 24)

Videre krever deltagende observasjon at forskeren kan spille på et bredt spekter av ulike sosiale ferdigheter for å få tilgang til kildemateriale. Etnomusikologen John Miller Chernoff beskriver hvordan hans personlige deltagelse i, og omgang med, afrikansk musikk og dagligliv, muliggjorde en forståelse av musikken snarere enn en "ren" intellektuell fortolkning (Chernoff 1979: 3). Etnografens samlede observasjon av fenomenet gir tilgang til utfyllende beskrivelser, eller såkalte "thick descriptions" (Geertz 1973: 5-8) av fenomenet han studerer. Geertz sitt begrep "thick descriptions" (ibid) refererer til etnografens detaljerte, utfyllende sosiale og kulturelle beskrivelser av fenomener slik de opptrer i sin naturlige sammenheng. Et av Geertz poenger er å vise hvordan slike "thick descriptions" ikke bør forstås som teoretiske betraktninger som forklarer et eksternt fenomen. Isteden er teorien en del av den skriftlige praksis som utøves gjennom beskrivelsen.

6.1.1 *Kritikk av tradisjonell etnografi*

Som vist i forrige avsnitt beskrives ofte tradisjonelle etnografiske studier i romantiske vendinger hvor man skal legge all sin kulturelle og sosiale forforståelse til side i møte med den nye kulturen, gi slipp på fokuserte problemstillinger, og isteden godta den nye kulturen som en 'pakkeløsning' (se s. 56). Selv om dette utgjør deler av ryggraden i etnografisk metodologi har flere moderne etnografer påpekt at en slik tilnærming kan gi romantiserende og ofte upresise fortolkninger av studieobjektet. Både Lofland og Hammersley viser hvordan etnografiske studier i tråd med slik fremmedhetsromantisering ofte blir brukt for å forfekte en form for politisk anarkisme, og som romantiserer ulike subkulturer:

” Lofland (1989) has suggested that interactionist ethnography is wedded to a kind of political anarchism, a green philosophy and politics that is at odds with its blue and red competitors. And it is true that a strong theme in much ethnographic research is what we might call urbane romanticism that celebrate diverse forms of rationality, skill and morality to be found among ordinary people including [...] those who are conventionally regarded as irrational and/or immoral.” (Hammersley 2001: 14-15)

I tillegg til urban romantisering vil jeg hevde at etnografiske studier likefullt kan føre til rural romantisering av 'ukjente og/eller isolerte kulturer' (se omtale via Firth, og Barth gjengitt over). Hammersley og Loflands kritikk av tradisjonelle etnografiske studier illustrerer et problematisk trekk ved etnografiske metoder. Ved at de politiske føroppfatningene og motivene forut for studiene sjelden gjøres eksplisitt, står man i fare for å ikke kunne skille mellom etnografisk innsikt og kamuflert politisk romantisering av subkulturer. Etter mitt skjønn bør etnografen derfor etterstrebe en mer eksplisitt beskrivelse av egne føringer og

motiver, for å unngå en kamuflert fremmedhetsromantisering eller kamuflering av sterkt politiske subjektive beskrivelser. I og med at flere etnografiske studier ofte er motivert ut ifra en personlig nysgjerrighet knyttet til mer ukjente kulturer eller subkulturer, meg selv inkludert, er det vanskelig å imøtegå Hammersley og Lofland's kritikk. Men jeg mener etnografiske studier, tross deres iboende fremmedhetsromantisering, får større gyldighet hvis slike subjektive føroppfatninger beskrives eksplisitt og de etnografiske erfaringene diskuteres inngående. Et annet problematisk trekk ved etnografiske studier er ifølge Hammersleys nevnte bok hvordan den etnografiske tradisjonen har neglisjert konstruktive spørsmål fra mer kvantitative tilnærminger. Isteden har den inngått en slags tilsynelatende fredstilstand i diskusjonen mellom kvalitative og kvantitative praksiser via argumentet om deres paradigmatisk forskjellighet³⁵. Det samme poenget er beskrevet i nevnte Hammersley og Paul Atkinsens tidligere bok *Feltmetodikk* fra 1987. Her konkluderer de med at feltmetodikk ikke bør ses på som paradigmatisk forskjellig fra mer kvantitative praksiser, i stedet bør feltforskning kunne dra nytte av mer kvantitative strategier, i tillegg til egne tilnærminger:

"En viktig konsekvens av refleksivitet er derfor at det ikke er noe å tjene, og mye og tape, på å stille opp feltforskning som et alternativt paradigme til kvantitativ forskning. Refleksivitet utelukker ikke nytten av kvantifisering [...] Vi har hele veien forsøkt å understreke at det generelle metodologiske problemet feltforskere står overfor, er felles for all samfunnsforskning. Dessuten gir kvantitativ forskning begrepsskjemaer og strategier for takling av problemer som ofte kan være til nytte for feltforskere (Hammersley & Atkinson 1987: 221)

Ifølge Hammersley bør etnografisk tradisjon gjenoppta flere av disse spørsmålene og begynne med hovedspørsmålet; hvorvidt etnografiske studier kan sies å representere "an independent social reality" (Hammersley 2001: 2). Et mulig svar på dette spørsmålet går på at etnografiske og kvalitative studier av et fenomen kan gi mer presise og utfyllende beskrivelser enn kvantitative. Baksiden av dette etnografisk-realistiske argumentet er forestillingen om at den sosiale verden, og forskning på denne verden, produserer ulike sosiale konstruksjoner. Forestillingen om at all virkelighet er sosialt konstruert, og relativ til kulturens egne praksiser og selvforståelser, undergraver dermed det etnografisk-realistiske argumentet om at etnografi kan gi en bedre og mer realistisk fremstilling av et kulturelt/sosialt felt. Ut i fra Gadamer og Ricouer sine tidligere nevnte perspektiver rammer imidlertid denne grunnleggende relativismen også kvantitative fortolkningspraksiser, da subjektet alltid former det objektet det

³⁵ Hammersley kritiserer det han kaller detente-forholdet mellom disse to tradisjonene da han mener det hindrer flere former for konstruktiv kritikk av etnografiske studier: "The debate simply subsided, and, ironically, the present climate of detente seems to discourage rational discussion of these issues almost as much as did the earlier period of cold war. Today, disagreements seem often to be put down to the incommensurability of paradigms or are dealt with by means of pragmatic compromise. In my view these issues still require sustained attention." (Hammersley 2001: 3)

forsker på uavhengig av hvilken metode han bruker (se s. 12). Denne dobbeltheten ved etnografiske tilnærminger, en form for naiv realisme kombinert med kultur og sannhetsrelativisme, viser til et problematisk trekk ved etnografisk metode. Hammersley viser en mulig løsning på dette problemet gjennom å forsøke å styrke realismeargumentet innenfor etnografi via mer eksplisitte beskrivelser av motiver, og føroppfatninger kombinert med mer avgrensede etnografiske studier. Nøyaktige og eksplisitte beskrivelser av studiets føringer (for eksempel via avgrensing, fokus, perspektiv etc) kan gjøre studiet mer etterprøvbart, styrke gyldigheten, og dermed hindre bruk av hva Hammersley kaller reproduksjonsmodellen:

”How we describe an object depends not just on the decisions about what we believe to be true, but also on judgments about relevance. The latter rely, in turn, on the purposes which the description is to serve [...] Ethnographers commitment to the reproduction model obscures, from readers and perhaps even from ethnographers themselves, the relevance that structure their accounts. As a result, the rationales for those accounts may be incoherent, and, wittingly or unwittingly, ethnography may become a vehicle for ideology. What is required is that the relevance and the factual and value assumptions that underlie ethnographic descriptions and explanations are made explicit and justified where necessary” (Hammersley 2001: 28)

Oppsummerende kan Hammersley og Lofland sin kritikk av etnografi forstås som en etterstrebing mot mer nitidige redegjørelser for valg av: fokus for studiet, problemstilling(er) og avgrensing, utvalgsprosedyrer, datainnhentingsstrategier og erfaringer fra feltet.

6.1.2 *Min posisjon innenfor etnografisk tradisjon*

Under oppholdet på Cuba opplevde jeg flere av problemstillingene Firth og Barth beskrev i møte med totalt fremmede kulturer, da mitt møte med afrocubansk musikkultur som norsk musikkviter og musiker bød på stor grad av forskjellighet fra norske og europeiske musikkulturer. Dermed var det nødvendig å møte kulturen med en ”åpen”, ”fordomsfri” og eksplorerende holdning, for best mulig å kunne forstå afrocubansk musikk ut i fra afrocubanske sosiale, kulturelle, musikalske og estetiske perspektiver. Men selv om denne åpne tilnærmingen til en ny fremmed kultur var nødvendig mener jeg samtidig at flere av mine fordommer (forstått i tråd med Gadammers syn på fordom s. 12) om afrocubansk musikk via egne musikkstudier og tidligere opphold på Cuba, gav meg mulighet til å studere afrocubansk jazz i mer systematiske og avgrensede perspektiver. Tidligere oppfatninger om afrocubansk jazz ga mulighet til å teste ut, fastholde, og/eller forkaste ulike teser om musikken. Slik deler jeg Hammersleys syn på at man bør etterstrebe en mer systematisk, fokusert og avgrenset tilnærming, til det etnografiske feltet man ønsker å studere. Dette står i motsetning til en maksimalt åpen og eksplorerende tilnærming. I de kommende avsnittene vil jeg derfor beskrive min tilgang til feltet, språklige og diskursive utfordringer, datainnhentingsarenaene, datainnhentingsstrategier, egen observatørposisjon,

analysetilnærminger, begrunnelse for endelig utvalg, min bruk av kvalitative intervjuer, kort om intervjusituasjonene, etiske problemstillinger, for så og oppsummere disse perspektivene i en kort diskusjon om mine etnografiske studiers validitet, styrker og svakheter. Gjennom en presis beskrivelse av studiens rammer og fokus, håper jeg å styrke studiens etterprøvbarhet og dermed også dets gyldighet og holdbarhet.

6.2 *Tilgang til feltet*

Som skrevet i innledningen stammer min kjennskap til afrocubansk musikkultur fra mitt første studieopphold på Cuba, høsten 2005. Her studerte jeg spansk og cubansk litteratur og film ved Universitet i Cienfuegos. Under begynnelsen av dette semesteret dro jeg på en jazzjam ved UNEAC-senteret³⁶ i Vedado i Havanna. Via deltagelse på jammen som jazzpianist ble jeg kjent med jazzfløytisten i bandet, Magela Herrera, som var musikkstudent ved *Instituto Superior des Artes* i Havanna (videre omtalt under forkortelsen ISA). Etter jammen ble jeg med Magela og hennes venner ut på byen i Havanna, og ble kjent med unge musikere i Havannas jazz- og musikermiljø. Gjennom Magelas kontakter fikk jeg etter hvert kjennskap til flere sider av det unge jazzmiljøet i Havanna, samt mulighet til å prøvespille, og etter hvert få studieplass på ISA fra høsten 2006. Dette vennskapet var en viktig døråpner til afrocubansk musikkliv. Under det andre utvekslingsoppholdet på Cuba studerte jeg *piano populár*, cubansk perkusjon og cubansk musikologi og musikkhistorie på ISA høst/vinter 2006-2007. På ISA fikk jeg videre utvidet mitt cubanske musikernettverk via kontakt med cubanske musikere og lærere. I tillegg videreutviklet jeg mitt sosiale musikernettverk via Magela. Disse to nettverkene overlappet hverandre i flere tilfeller. Etter hvert begynte jeg også å delta som vikarierende og jammende pianist i flere av gruppene og spilte blant annet jazzkonsert med gruppen til gitaristen Danay Bautista på Havannas jazzklubb *La Zorra el Cuervo* 23. november 2006. Jeg brukte også mitt musikernettverk til å ta regelmessige privattimer i perkusjon og cubansk pianotradisjon for å bli kjent med musikalske og rytmiske strukturer i musikken. I tillegg til de to nevnte hovedkildene for etnografiske studier på Cuba etablerte jeg to andre uavhengige sosiale nettverk som gav meg innblikk i cubansk musikkliv. Det ene nettverket var gjennom dansetimer hos de utøvende danserne og danselærere Yamilka Ortega og Daniel Lopez. Jeg tok regelmessige salsatimer³⁷ hos de to for å lære

³⁶ Som tidligere beskrevet under avsnittet 3.1.6 *Musikk og kultur sin posisjon i det politiske Cuba*, står UNEAC for *Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, og er regjeringens kunst og kulturorganisasjon.

³⁷ Salsa er et problematisk begrep på Cuba og jeg vil kun bruke det i forhold til dans da det er et etablert cubansk danseuttrykk. Jeg vil derimot, i tråd med cubanske musikere og musikkvitere, ikke bruke salsabegrepet i betegnelsen av afrocubansk populærmusikk, men isteden bruke termene *timba*, moderne *son*, *songo* etc, da disse betegnelsene er inbakt i det

hvordan man fortolker og føler cubansk musikk gjennom bevegelser i dansen. Det andre sosiale nettverket jeg etablerte sprang ut av møtet med den profesjonelle cubanske perkusjonisten Eduardo Duharte Ribeira som jeg møtte på et seminar om afrocubansk folkemusikk og perkusjon ved Norges Musikkhøgskole i Norge våren 2006. Jeg ble kjent med Eduardo gjennom flere private perkusjonstimer i Norge og ble invitert til et lengre *batá*-trommekurs og besøk hos hans familie i byen *Santiago De Cuba*. Under besøket hos Duharte Ribeira tok jeg jevnlige timer i *batá*-trommer og fulgte med hans perkusjon og danseorkester *Danza del Caribe* på konserter, øvelser, og en kort turne over til naboprovinSEN *Guantanamo*. Alle gruppens medlemmer var svarte eller mulatter, eller som man sier på Cuba ”negros y mulattos”³⁸. I tillegg representerte Eduardo og hans gruppe et utsnitt av den ikke-skolerte musikertradisjonen som har lært musikk gjennom muntlige og ikke-nedskrevde prosesser mellom lærer og elev. Disse musikerne blir omtalt som *musicos de la calle* (musikerne fra gata). På Cuba blir *los musicos de la calle* ansett som en høyst respektert musikktradisjon da hoveddelen av cubansk populær- og folkemusikktradisjonen er veldikeholdt gjennom denne tradisjonen og ikke nedskrevet.

Oppsummerende ble mine etnografiske studier hentet fra deltagelse i følgende fire sosiale nettverk: i) Fløytisten Magela Herrera og hennes musikernettverk i Havanna. ii) Medstudenter og lærere fra ISA i Havanna. iii) Danselærerne Daniel Gonzales og Yamilka Lopez fra Havanna, iv) Eduardo Duharte Ribeira og hans gruppe *Danza del Caribe* fra Santiago de Cuba. Informasjonen og kunnskapen jeg hentet fra disse fire nettverkene bød på flere språklige og diskursive utfordringer. Cubanske musikere og dansere hadde en egen måte å snakke om cubansk musikk på, samtidig som flere av begrepene de brukte hadde en egen semantisk betydning på Cuba som ikke samsvarte med betydningen i den mer formelle spansken, og i enda mindre grad til norske oversettelser.

cubanske musiker og musikkvitterspråk. Den salsadansen det refereres til er imidlertid forskjellig fra den amerikanske salsadansen og kalles cubansk salsa.

³⁸ Det norske akademiske språk har problemer med å oversette disse begrepene da oversettelser som neger eller svart fra ”negro” (på Cuba) gir negative konnotasjoner. På Cuba refererer ”negro” til flere mer eller mindre mørke hudfarger og inkluderer også ofte det som på norsk kalles mulatt. Det er et uklart skille mellom *negros* og *mulattos* i cubansk terminologi og ofte spiller begrepene vel så mye på sosial posisjon, og identitet som konkret hudfarge. Dermed omtalte flere av mine cubanske venner, som jeg så på som mulatter, seg selv som negros og vice versa. Mulattbegrepet på Cuba har særlig sensuelle og erotiske konnotasjoner. I de settingene personen(e) ville fremheve dette omtalte de seg selv ofte som mulattas, ”Negro” ble mer brukt for å betegne tilhørigheten til afrikanske kulturelle, religiøse og sosiale praksisser. *Mulatto* og *Negro* spiller dermed vel så mye på hvordan man konstruerer sin identitet som på hvilken hudfarge man innehar.

6.2.1 *Språklige og diskursive utfordringer*

Mine språklige utfordringer under feltarbeidet kan knyttes til to oversettelsesprosesser i); diskursiv i betydningen kulturelle rammer for samtalene, og ii) lingvistiske utfordringer ved å oversette samtaler og intervjuer fra cubansk-spansk til norsk. Et sentralt trekk ved de halvstrukturerte intervjuene og de mer uformelle samtalene fra feltarbeidet var overføringen fra muntlig ”street knowledge/hverdagskunnskap” i en cubansk kultur til akademisk skriftlig og drøftende argumentasjon. Slike oversettelser vil jeg kalle diskursive oversettelser. Denne oversettelsesprosessen er problematisk da den forsøker å oversette en hverdagslig forståelse av fenomener i en folkelig diskurs til en mer drøftende forståelse av fenomenet i en akademisk diskurs. Som skrevet i innledningen vil denne oppgaven basere seg på Vivian Burrs sin Foucault-inspirerte, men mer deskriptive forståelsen av diskurs, som lyder slik:

” [...] discourse, through what is said, written or otherwise represented, serve to construct the phenomena of our world for us, and different discourses construct these things [...] in different ways, each discourse portraying the object as having a very different nature from the next” (Burrr 1995: 49)

Med utgangspunkt i Burrs forståelse av diskurs vil jeg definere to sentrale diskurser som jeg vil pendle mellom i det følgende. Disse er: i) En akademisk diskurs med krav til drøfting, og koherent argumentasjon. ii) En cubansk musikerdiskurs som refererer til cubanske musikeres egen beskrivelse av cubansk musikk og musikkestetikk både språklig og gjennom deres praksis og omgang med musikken.

Videre vil jeg presentere og drøfte sentrale trekk ved den cubanske musikerdiskurs, og deres syn på egen musikk innenfor en akademisk argumentativ diskurs, da oppgaven er skrevet med akademisk blekk. I de tilfellene hvor jeg opplever oversettelsesprosessene mellom de to diskursene som problematisk, vil jeg diskutere dette mer inngående. Blant oppgavens mer lingvistiske språklige utfordringer var blant annet oversettelsen av sentrale cubanske estetiske begreper som *bomba*, *sabor*, *gozar*, *disfrutar* etc, da disse ofte ble brukt i beskrivelsen av afrocubansk jazz. Disse begrepene har en egen cubansk betydning som ikke er representert i spansk/norske, eller spansk/engelske-ordbøker. I tillegg er det vanskelig å oversette begrepene fra cubansk til norsk da det norske språk mangler sentrale begreper. Dette vil bli diskutert mer inngående i den etnografiske analysen i neste kapittel.

6.2.2 *Arenaer for innhenting av data og datainnhentingsstrategier*

Under feltarbeidet har jeg, som nevnt, deltatt i mange ulike arenaer hvor musikk har blitt utøvd, snakket om, eller fortolket via dans. Disse spenner fra regelmessige salsadansetimer

hvor jeg lærte å ”føle” og fortolke afrocubansk populærmusikk via dans, til diverse perkusjon- og pianotimer, samt ulike former for samtaler, intervjuer og diskusjoner om sentrale trekk ved afrocubansk musikk med cubanske musikere. Erfaringene fra de fire kommunikasjonspraksisene, *dans-, utøvende musikalsk praksis, samtaler og diskusjoner*, og *publikum/ observatør-erfaringer*- om afrocubansk musikk, er notert som feltnotater. Videre utgjør samtaler med spansklærer om det cubanske språks semantiske betydning, auditive opptak av intervjuer med cubanske musikere, samt auditive opptak fra perkusjon- og pianotimer, og opptak fra konserter mitt etnografiske kildemateriale. Hovedvekten av de etnografiske studiene jeg gjorde på Cuba var former for *fokuserte halvstrukturerte intervjuer*. Disse utgjør også hovedvekten av utvalget for den etnografiske analysen. I beskrivelsene av de halvstrukturerte intervjuene vil jeg gi en kort diskusjon om bruk av intervju innenfor kvalitative etnografiske studier. I tillegg til slike fokuserte halvstrukturerte intervjuer deltok jeg også i former for *åpne samtale-observasjonsroller*. Disse ’åpne observasjonsrollene’ skiller seg fra de fokuserte ved å være mindre planlagt, mer improviserte og mer åpne vedrørende fokus. Ved at jeg ofte kom opp i uforventede sosiale og musikalske situasjoner, som var relevante for oppgaven, måtte jeg drive deltagende observasjon, og samtaler, mer på sparket. I disse situasjonene hadde jeg sjelden med opptaksutstyr, og jeg skrev ned erfaringene eller samtalene som feltnotater på kvelden eller dagen etter. Noen av de åpne erfaringene var mer spontane og andre var mer planlagte. Det som er felles for disse arenaene er at jeg ikke hadde et definertcompe fokus, slik intervjuuskissa utgjorde for de fokuserte intervjuene. De åpne erfaringene kan beskrives via følgende fire hovedarenaer:

a) *Utøvende pianist*. Jeg deltok som pianist i ulike cubanske musikkgrupper som spilte både afrocubansk jazz og afrocubansk populærmusikk som *son* og *timba*. Her gjorde jeg erfaringer om hva som var vanlige former for frasering, improvisering og samspill blant cubanske musikere via min egen rolle som samspillpartner. Jeg opplevde at egen tilnærming til jazzpianospill fra norsk og amerikansk jazztradisjon, var forskjellig fra de cubanske musikerne, som isteden kombinerte cubansk musikktradisjon med amerikansk jazz. Dette gjorde at jeg blant annet måtte tillegge meg en mer synkopert spillestil enn jeg var vant til.

b) *Diverse eleverfaringer*. Som pianomontuno-elev³⁹ hos cubanske pianister som Abel Calderon, Dayramir Gonzales, i tillegg til den norske *montunos*spesialisten Sverre Indris Joner, fikk jeg en detaljert innføring i cubansk populærmusikktradisjon og sjangre som *son*, *timba*, *songo*, *chachacha*, *danzón* etc. I tillegg fikk jeg kjennskap til de samme sjangrene, og ulike former for afrocubansk perkusjonsbasert folkemusikk som *Rumba Guaguancó* og *batá*-stiler som den tidligere nevnte *Chacalokuafú*, via erfaringene som elev i congas og *batá*-trommer. Til sammen hadde jeg tre forskjellige perkusjonslærere, som alle gav nyttig innblikk i musikktradisjonen. Disse var; Alejandro Mayor (via ISA), Alexis Rodriguez (via eget musikernettverk i Havanna), og Eduardo Duharte Ribeira (gjennom det tidligere nevnte besøket i Santiago de Cuba). Under disse timene fikk jeg blant annet kjennskap til et stort spekter av klangnyanser i cubansk perkusjonsmusikk, og hvordan musikkstilene og den rette lyden (el sonido) krever spesielle former for teknikk og fysikk. I tillegg fikk jeg kjennskap til forholdet mellom skrevne cubanske rytmer og spilte cubanske rytmer, da det ofte var et stort avvik mellom disse to.

c) *Publikum/observatør*. Via gjentagende konsertbesøk på Havannas jazzklubb *la Zorra y el Cuervo*, og *Jazz Café*, fra september 2006 til februar 2007, konsertbesøk på Amadeó Roldan, og Casa de la Música m.m, fikk jeg kjennskap til afrocubansk jazz og populærmusikk. I tillegg fulgte jeg, som nevnt, med den afrocubanske danse/folkemusikkgruppa *Danza del Caribe*, på diverse konserter i Santiago de Cuba og turne til provinsen *Guantanamo*. I tillegg deltok jeg som publikum og observatør på både uformelle og mer organiserte *son*-, *timba*-, *batá/orishá*-, og *rumba*- konserter ved Havannas barer, utesteder, og private tilstelninger.

d) *Diverse samtaler/diskusjoner*. Blant de viktigste kildene til kunnskap om afrocubansk musikk var mer uformelle diskusjoner og samtaler med cubanske musikere ved ISA, samt uformelle samtaler med diverse *musicos de la calle* (musikere som spiller på gata), i *Vedado*, *Havanna Vieja* og *Centro Havanna*. Disse *musicos de la calle* spilte hovedsaklig *son* og *rumba* og blir omtalt som "Soneros" og "Rumberos" på cubansk. Utdrag fra disse samtaler vil presenteres og diskuteres i den etnografiske analysen. Jeg vil også bruke utdrag fra de etnografiske erfaringene i den senere groovediskusjonen og grooveanalysen (mer om dette i avsnittet *utvalg*).

³⁹ Pianomontunos referer her til den karakteristiske cubanske måten å spille piano på gjennom rytmisk synkoperte totaktersriff ofte doblet i tre og to oktaver, og hvordan disse er koordinert med claven. I boka *El Tres, el Son, y el Montuno* beskriver Tres-spilleren Efraín Ríos Montuno-spilling slik: " [på norsk] El montuno: Dette begrepet er brukt for å beskrive motivene, og de små frasene som er repetert og skaper rytmemønstre som fungerer som en rytmisk base for melodiske instrumenter og vokalist. [på spansk]: *El montuno: Esta palabra es usada para nombrar los motivos, periodos, o semifrases que al ser repetidos forman los patrones de la seccion de ritmo que sirven de base a los instrumentos melodicós y/o vocalistas. Pueden ser tocada con la guitarra, el Tres, el Laud, el Piano etc*" (Ríos 1998: 1)

6.2.3 *Bruk av fokuserte halvstrukturerte intervjuer*

Bruk av halvstrukturerte kvalitative intervjuer som del av et feltarbeid kan gi innblikk i en sosial gruppes forståelse av egen opplevd kultur, estetikk, og samfunn. Etnografiske intervjuer er kvalitative i den forstand at de søker tekstlige beskrivelser av fenomener i et eller flere subjekters livsverden(er) og ikke kvantifiserbare tall. De halvstrukturerte intervjuene åpner etter min mening for å hente ut mer spesifisert og avgrenset kunnskap om et fenomen, enn kun bruk av tradisjonelle kvalitative metoder som feltnotater og beskrivelser via deltagende observasjon⁴⁰ (se tidligere diskusjon om Firth, Barth, og Hammersley s. 55-59).

Pedagogen og etnografen Kvale definerer det kvalitative intervju slik:

"It is defined as an interview whose purpose is to obtain descriptions of the life world of the interviewee with respect to interpreting the meaning of the described phenomena [...] It goes beyond the spontaneous exchange of views as in everyday conversation, and becomes a careful questioning and listening approach with the purpose of obtaining thoroughly tested knowledge" (Kvale 1996: 5-6).

Informasjonen som et halvstrukturert intervju søker å utrede er basert på en eller flere subjektive meninger om et eller flere fenomen(er). Denne intervjumetoden har blitt brukt i økende grad i humaniora- og samfunnsfagene, og har blitt lettere tilgjengelig gjennom teknologiske nyvinninger som båndopptagere, datamaskiner og videokamera. I tillegg har dreiningen mot populærvitenskap innenfor en rekke akademiske institusjoner gjennom fokusering på populærkultur, skapt større interesse for bruk av intervjuer innenfor etnografi. Denne populærvitenskapelige dreiningen i academia har hatt stor påvirkning på musikkvitenskap, og på mange måter vært med på å muliggjøre min studie av afrocubansk jazz. Kvale beskriver det kvalitative intervjuet gjennom metaforen 'den reisende' for å illustrere etnografens åpne og utforskende innstilling til både egen kultur og den kulturen han forsker på. Den 'reisende intervjueren' illustrerer hvordan den kvalitative intervjueren er mer åpen vedrørende intervjuets form og struktur enn et kvantitativt skjematisk intervju. Dette beskrives slik av Kvale: "The interview situation is a direct conversation, and interpretation is seen as a dialogue with the text produced by the interview" (Kvale 1996: 295-296).

Som skrevet tidligere vil jeg beskrive min bruk av halvstrukturerte intervjuer som fokuserte, da de var fokuserte intervjuer, rettet mot konkrete trekk ved afrocubansk musikk og musikkestetikk med anerkjente cubanske musikere via fire hovedspørsmål. I sin helhet teller

⁴⁰ Halvstrukturerte intervjuer refererer i denne oppgaven til intervjuer med en felles intervjuiskisse, samtidig som de individuelle intervjusituasjonen åpner for å forfølge spesielle temaer ut ifra hva intervjuobjektet svarer. Slik er intervjuene delvis strukturerte og delvis åpne.

denne andelen 24 intervjuer, hvor hver og en var på mellom 45 og 60 min. I disse intervjuene fikk jeg mulighet til å følge mer spesifikke trekk ved afrocubansk jazz og jazzestetikk. Denne andelen utgjør den største delen av det etnografiske kildematerialet. Foruten disse intervjuene fikk jeg, via min spansklærer Marcia Gomez, mulighet til å diskutere meningen til sentrale cubanske begreper som var vanskelige å oversette til spansk, norsk og engelsk, i kortere samtaler, og diskusjoner. Samtalene med Gomez faller ikke inn under kategorien halvstrukturerte intervjuer, da de var kortere og mer åpne i formen enn de halvstrukturerte intervjuene. Ved å pendle mellom halvstrukturerte intervjuer og mer åpne samtaler, som i eksemplet med Gomez, fikk jeg mulighet til å teste ut å diskutere nøkkellbegreper fra de halvstrukturerte intervjuene og vice versa.

Alle de halvstrukturerte intervjuene jeg gjorde med cubanske musikere var basert på en felles intervjuguide som var tematisert rundt følgende fire hovedspørsmål, samt utfyllende underspørsmål: (se appendix 3 i sluttnoter for fullstendig intervjuskisse)

- 1) Hva oppfatter cubanske musikere som sentrale musikkestetiske idealer i afrocubansk jazz?
- 2) Hva forstår cubanske musikere med begrepet afrocubansk jazz?
- 3) Hvilke rytmiske og fraseringsmessige idealer/oppfattelser som karakteriserer den polyrytmiske afrocubanske musikktradisjon og hvilken rolle *claven* har innenfor dette?
- 4) Hvorvidt afrocubansk jazz spiller på utenomusikalske og estetisk/filosofiske praksiser som for eksempel afrocubansk Yoruba-religion/tradisjon, kropp, sensualitet og dans?

Alle spørsmålene ble formulert før jeg dro på feltarbeidet til Cuba, og bearbeidet underveis, for at de i størst mulig grad skulle kunne brukes i besvaringen av masteroppgavens problemstilling. Det varierte hvorvidt jeg brukte alle underspørsmålene da intervjuobjektene ofte snakka fritt ut i fra hovedspørsmålene og dermed kunne foregripe noen av mine spørsmål. I andre tilfeller brakte intervjuobjektene utsagn intervjuet inn på andre interessante temaer ved afrocubansk jazz og musikkestetikk som jeg måtte forfølge på sparket. Alle disse intervjuene var avtalt på forhånd, og ble tatt opp digitalt via mikrofon for senere å bli transkribert.

6.2.4 Utvalg

Mine etnografiske nedtegninger og intervjuere er omfattende og rommer, som vist, et vidt spekter av ulike etnografiske arenaer. Endelig utvalg for analysen er knyttet til et mindre utvalg innenfor de *fokuserte halvstrukturerte intervjuene*, da disse utgjør hoveddelen av det etnografiske materialet. I tillegg har jeg inkludert relevante utdrag fra andre kortere og mindre fokuserte samtaler som var mindre planlagt, og mer åpne i formen. Bare et fåtall av disse er

tatt opp digitalt. Ved å hovedsaklig inkludere utdrag fra de fokuserte halvstrukturente intervjuene, som er transkribert i sin helhet og tatt opp digitalt, har jeg fokusert på den delen av de etnografiske studiene som er mest etterprøvbare med henhold til Hammersleys tidligere presenterte argumenter. I tillegg åpnet disse lengre intervjusituasjonene for å forfølge mer spesifikke og planlagte spørsmål. I utvalget for den etnografiske analysen har jeg valgt å representere følgende fem profesjonelle og internasjonalt anerkjente cubanske musikere fra Havannas unge jazzmiljø; trompetisten Maykel Gonzales, pianisten Harold Lopez Nussa, bassisten David Faye, trompetisten Yasek Manzano, og trommeslageren Ribeiro Mendoza. Alle de nevnte musikerne er sentrale unge jazzmusikere fra Havannas jazzmiljø og mellom 22 og 28 år. I tillegg har flere av de utmerket seg nasjonalt og internasjonalt ved å vinne prestisjetunge konkurranser.⁴¹ Foruten de fem unge jazzmusikerne har jeg valgt å inkludere et intervju med den anerkjente trommeslageren Giraldo Piloto på 46 år. Piloto har vært en sentral del av Havannas jazz- timba- og populærmusikk-miljø i over 20 år, og spilt i grupper som *Ng la banda*, Isaac Delgado, og med musikere som Chucho Valdes. I dag leder Piloto sitt eget populære timba-band, Klimax. Alle informantene, til sammen seks musikerne, spiller både cubansk populærmusikk som *timba*, *son*, *songo* etc, i tillegg til afrocubansk jazz og mer tradisjonell jazz. Musikerne har også vært med på flere internasjonale turneer i blant annet Europa og USA, og deltatt på plateinnspillinger. Som skrevet er samtlige av samtalenene med de seks musikerne tatt opp digitalt via mikrofon, og transkribert i sin helhet. På grunn av oppgavens omfang vil jeg imidlertid bare bruke de utdragene fra intervjuene som er relevante for min problemstilling. Ved å kombinere utdrag fra halvstrukturente intervjuer med mer uformelle, og korte, samtaler om afrocubansk jazz kan jeg belyse unge cubanske jazzmusikers forståelse av groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz. Foruten den etnografiske analysen i neste kapittel vil utdrag fra de etnografiske arenaene *også* brukes i den videre presentasjonen av afrocubansk jazz i de senere kapitlene.

Etter å ha konferert med mine lærere på ISA, mine informanter fra feltarbeidet, samt min veileder fra Universitet i Oslo, har jeg bestemt meg for å gjengi samtlige av informantene med fullt navn. Dette har jeg valgt da mine cubanske informanter, selv, helst ville bli omtalt med fullt navn og ikke anonymisert. I tillegg rommer utvalget av de seks unge jazzmusikerne

⁴¹ Harold Lopez har blant annet vunnet den prestisjetunge jazzpiano konkurransen for unge talentfulle jazzpianister ved Montreaux Jazzfestival allerede som 21åring (2005). Trompetisten Yasek Manzano ble gitt et spesielt musikk-scholarship ved Berklee College of Music, etter at Wynton Marsalis og Ray Hargreaves hadde hørt han på Cuba i 2001, og studerte under de to nevnte jazzmusikerne ved Berkeley i Boston i fire år. I tillegg har Maykel Gonzales vunnet den cubanske jazzkonkuransen Jojazz som tjuåring i 2000, og spilt med legender som Chucho Valdes og Hernán Lopez Nussa.

en meget sentral og anerkjent gruppe musikere, som bør bli tydeliggjort. Valget av å gjengi fulle navn, og ikke anonymiserte informanter er dermed godkjent av lærerne fra ISA og avdeling for *musicología* i Havanna, egne informanter, og veileder ved Universitet i Oslo.

6.2.5 *Om intervjusituasjonen*

Som skrevet, tok hvert intervju tok ca en time og foregikk hovedsaklig hjemme hos informantene i Havanna. Vi ble ofte avbrutt av uforutsette hendelser under intervjusituasjonene som telefoner til intervjuobjektet, støy fra biler utenfor eller høy musikk slik at vi måtte bytte rom. Intervjuobjektene var stort sett positive til å diskutere afrocubansk musikk og musikkestetikk og var støttende til at en ung musikkstudent fra skandinavia skulle forske på deres musikk. Det var imidlertid noen unntak fra disse positive holdningene til mitt prosjekt. I disse tilfellene insisterte intervjuobjektet på at jeg måtte passe meg så jeg ikke studerte afrocubansk musikk og estetikk ut ifra tradisjonelle ”kalde” europeiske analysemetoder da afrocubansk musikk var ”varm” og basert på opplevelsen av musikken. Et eksempel på dette var intervjuet med musikkviteren og pianisten Maria Rodriguez fra ISA som har tatt en mastergrad om rytmiske strukturer i moderne cubansk timba:

”K: Kan du fortelle meg om cubanske musikk?

M. Rodriguez: For å forstå alle disse fenomenene er det veldig viktig å vektlegge opplevelsen, særlig den kroppslige, ikke bare dansen, men de måtene man føler musikken på. Det er blant de viktigste aspektene for meg i studie jeg gjorde. Det er et perspektiv som kan komplementeres med et perspektiv fra en utøvende dyktig musiker, og du kan få frem en grundigere forståelse. Men det er viktig å gå sakte frem, være forsiktig: Viktig at man går sakte frem, og være åpen, for å forstå musikken [...]

M. Rodriguez: Ai, så studerte jeg Shima Arom. Jeg vil fortelle deg hva jeg oppdaga når jeg studerte Arom. Jeg oppdaga noe veldig farlig som ofte hender med europeere. Arom har gjort en studie av noen generelle, basisrytmer, samt noen av deres variasjoner. Han avduket (escoger) den grunnleggende modellen, med vekt på noen mønstre. Han fant det han mente var de grunnleggende rytmemønstrene sett fra et utenfraperspektiv. Han ville skjære musikken ned til noen generelle grunnstrukturer. Det som skjer er at i praksis, så er det ikke sikkert at hans teorier om de grunnleggende mønstrene er gyldige for de utøvende musikerne innenfor tradisjonen. De kan ha sine egne oppfatninger av hva som er de grunnleggende mønstrene. De kan ha som base, en base som er mer kompleks. Fordi det kan være slik musikken fungerer. Han (Arom) spiller med det at han tror at, som analytiker, er valide trekk, (causas que son valida), men han har et problem når tradisjonen han forsker på ikke ser på det på samme måte. Altså det er dette jeg mener med at du må være forsiktig.

Slike påminnelser om å være forsiktig, og ikke være eurosentrisk, men forsøke å forstå afrocubansk musikk ut i fra cubanske musikalske praksiser, var et gjennomgående trekk ved flere av intervjusituasjonene. Tross denne påminnelsen var de likefullt positive til mitt prosjekt, og jeg var alltid åpen om min eget studie. Noen av intervjuobjektene var mer verbale enn andre og hadde mer erfaring fra tidligere intervjuer. Dette gjorde at jeg i visse tilfeller måtte gi utdypende forklaringer på spørsmål, eller vanskelige begreper. Jeg måtte for eksempel flere ganger forenkle akademiske begreper som filosofi og estetikk, da disse var

mer vanlig i en europeisk akademisk musikkviterdiskurs enn i en cubansk musikerdiskurs. Dette gjorde at jeg tidvis sto i fare for å bli mer retorisk førende ved å gi eksempler, forenkle ord, eller gi mulige svaralternativer. (Dette vil diskuteres mer inngående under siste avsnitt i kapitlet- *validitet, styrker og svakheter*). Ved at jeg også studerte spansk, parallelt med å studere cubansk musikk, ble mine språklige forutsetninger stadig bedre, og jeg opplevde flere misforståelser i starten av feltstudiet enn mot slutten.

6.2.6 *Analyse av datamaterialet/intervjuene*

Intervjuene er oversatt og transkribert av undertegnede. Det er disse transkriberte tekstene som utgjør hovedgrunnlaget for analysen. I analysen i neste kapittel vil jeg analysere intervjumaterialet ved å identifisere hovedbegreper og trekk fra intervjuene, som er mest relevante for min problemstilling. I tillegg vil jeg problematisere og drøfte informantenes utsagn mot hverandre. Ved at jeg gjennom den toårige prosessen med masteroppgaven har vekslet mellom nærstudier via feltarbeidet på Cuba, kombinert med mer distanserte refleksjoner over feltarbeidet hjemme i Norge, har jeg drøftet funnene fra feltarbeidet. Kvale beskriver denne prosessen slik: "The interpreter goes beyond what is directly said to work out structures and relations of meaning not immediately apparent in the text" (1996: 201). Ved at etnografen legger ulike lag av mening til studiet vil ulike fortolkninger av en tekst kunne lede til ulike forståelser og konklusjoner. I gjengivelsen av intervjuene vil jeg bruke det Kvale beskriver som meningskondensering for å gi teksten bedre flyt, og for at argumentene skal komme tydeligere frem: "Long statements are compressed into briefer statements in which the main sense of what is said is rephrased in a few words" (Kvale 1996: 192). I tillegg vil jeg diskutere noen av forskjellene og likhetene mellom de ulike informantene. Dette kan gi et mer nyansert bilde av forholdet mellom musikernes perspektiver og beskrivelser.

6.3 *Etiske overveielser*

Det å gjøre etnografiske studier på Cuba som hvit middelklassegutt fra nordeuropa byr på flere etiske utfordringer. Jeg ble, som beskrevet tidligere, møtt med veldig positiv respons vedrørende mitt musikkstudieprosjekt. En av grunnene til dette var musikernes egen interesse for musikken. En annen grunn som forklarer hvorfor jeg ble så godt mottatt på Cuba er cubaneres generelle ønske om kontakt med utlendinger, fortrinnsvis europeiske eller amerikanske, da de kan tilby en hjelpende hånd på flere områder. Disse motivene er ikke tilstede hos alle cubanere, og de uttrykkes i ulik grad. Det er likefullt sentralt å påpeke hvordan en velstående europeer både kan i) tilby cubaneren(e) en økonomisk håndsrekning, i

tillegg til at de kan ii) gjøre det lettere for cubaneren(e) og reise til andre land da cubanere er nektet utreisetilatelse fra eget land med mindre de er gift med en utlending eller har en spesiell invitasjon. Musikkviteren Molandstø gir en god analyse av hvordan temaet 'å gifte seg med en utlending for å stikke av' er sentralt innenfor moderne populærmusikk på Cuba. I følgende eksempel viser hun hvordan det cubanske timbabandet *Charanga Habanera*, og deres hit *Temba* spiller retorisk på den kjente cubanske poeten Nicolas Guillens dikt *Tengo* fra 1964. Guillens dikt uttrykker en hyllest til den cubanske revolusjonen fra 1959, gjennom frasen "I have what I had to have"⁴², som i dette tilfellet refererer til de mulighetene den cubanske revolusjonen har gitt det cubanske folk. I *Charanga Habaneras* hit "snur" de imidlertid meningen til å bli en kritikk av den cubanske regjeringen, samt en beskrivelse av de ekstremt vanskelige kårene den jevne cubaner opplevde under *el periode especial*, som var perioden da Sovjetunionen ble oppløst og brøt sitt politiske samarbeid med Cuba. Bruddet i det kommunistiske samarbeidet førte til en meget vanskelig tid på Cuba i årene 1991-1996⁴³. Molandstø beskriver teksten i *Charanga Habaneras* hit slik:

"In the lyrics of *El Temba* the lyrics is very different, and here the solution to all the problems is presented as finding a temba (someone between 30 and 50) who can support you [...] The phrase from Guillen 'Pa que tengas lo que tenias que tener' ...is in this context, connected to 'Un papi rici con guaniquiqui' (= a handsome guy with money)....utdrag fra Charangas refreng red anm;

<i>Don't go wrong with the temba, temba-</i>	<i>so that you have, what you had to have</i>
<i>so you can enjoy yourself and learn</i>	<i>so you can enjoy yourself and learn</i>
<i>he has to be above 30 and not yet 50-</i>	<i>so that you have, what you had to have</i>
<i>eh! So he pays the bill-</i>	<i>so you can enjoy yourself and learn (rep)" (Molandstø 68: 2006)</i>

Temba er videre et av flere cubanske ord som ikke finnes i spanske ordlister, og som likefullt sier noe om forholdet mellom cubansk musikk og de politiske forholdene på Cuba. I den presenterte hiten fra *Charanga Habanera* referer *temba* primært til en rik utlending og ikke til en cubaner på mellom 30-50 år. Selv om jeg er 25 år opplevde jeg flere ganger at for eksempel cubanske kvinner var påfallende interessert i kontakt med meg på grunn av min *temba*-posisjon. Dette illustrerer hvor mye makt som ligger i det å være vestlig mann på Cuba.

Noen av musikerne påpekte videre hvordan akademisk fortolkning av deres musikk gjennom noter etc. kan skade den cubanske musikken, da musikken sjelden gjengis med noter. Dette argumentet kom særlig fra cubanske perkusjonister som spilte folkemusikk, da de fryktet at

⁴² På spansk "Tengo lo que tenia que tener" (Molandstø 2006: 67).

⁴³ Flere påpeker at *el periode especial* fortsatt pågår på Cuba, til en viss grad. Den tøffeste delen av *el periodo espceial* er beskrevet i Pedro Juan Gutierrez sin roman *Den skitne havana-triologien*. (Gutierrez 2006).

musikken deres kunne 'bli gjort skade på' av europeiske notetenking. Dette er analogt med det tidligere presenterte argumentet til Maria Rodriguez og hennes vektlegging av å være forsiktig i fortolkningen av afrocubansk musikk, og forstå musikken ut i fra cubanske musikkperspektiver snarere enn europeiske (se s. 68-69). Begge disse argumentene viser at jeg ikke måtte øve vold på afrocubansk musikk gjennom rigid notetenking. Det var likefullt flere cubanske musikere og musikkvitere som mente at notesystemet kunne gi hensiktsmessige skisser i fortolkningen av afrocubansk musikk.

6.3.1 *Validitet, styrker og svakheter ved bruk av etnografiske metoder*

I dette avsnittet vil jeg oppsummere kapitlet gjennom å diskutere studiets styrker, svakheter og validitet. Flere samfunnsvitere og humanister argumenterer for å rette et mer pluralistisk syn på kultur og samfunn enn å bruke et strengt systematisk og kvantifiserbart syn fra naturvitenskapen. En metode for å fange dette pluralistiske synet på samfunnet er bruk av kvalitative tilnærminger som etnografi og deltagende observasjon. Kvale beskriver det slik:

”Positivism conceived of the social sciences as natural sciences, is to be based on objective quantifiable data with the prediction and control of the behavior of others as a goal. Today there is a shift toward philosophical lines of thought closer to the humanities. These include a postmodern social construction of reality, hermeneutical interpretations of the meanings of texts, phenomenological descriptions of consciousness, and the dialectical situating of human activity in social and historical contexts. That the qualitative interview is being focused on today, may in part be due to the correspondence of themes central to current philosophy and to the qualitative interview, such as experience, meaning, life world, conversation, dialogue, narrative and language” (1996: 11)

Et hovedargument for bruk av etnografi og kvalitative metoder innen humaniora og samfunnsfagene, er synet på at samtale og konversasjon er grunnleggende for forståelse av kultur og samfunn. Dette perspektivet er beslektet med Gadammers tidligere nevnte beskrivelse av dialogen som fortolkningsideal, hvor hovedpoenget er at subjektet selv blir formet av, og former, det han fortolker, slik som i en ideell dialog. Gadamer beskriver det slik:

”Conversation is a process of coming to an understanding. Thus it belongs to every true conversation that each person opens himself to the other, truly accepts his point of view as valid and transposes himself to the other to such an extent that he understands not the particular individual but what he says. What is to be grasped is the substantive rightness of his opinion, so that we can be at one with each other on the subject” (1989: 385)

Gadammers argument illustrerer dermed en styrke til halvstrukturerte etnografiske intervjuer i motsetning til mer skjematiske intervjuer med ferdige svarkategorier. Det knytter seg likefullt flere svakheter ved det samme argumentet. Samtidig som etnografiske studier via samtale og observasjon kan gi interessant subjektiv kunnskap om en kultur, står den også i fare for å stille førende spørsmål og påvirke samtalen gjennom etnografens nærver. Under gjennomføringen av mine intervjuer på Cuba opplevde jeg flere ganger å stille ulike former for ledende

spørsmål, især knyttet til utdypende spørsmål, eller når jeg skisserte eksempler på ulike svaralternativer. Et eksempel på dette er for eksempel følgende passasje om cubansk musikkfilosofi med perkusjonisten Eduardo D. Ribeira:

K: Har du eller dere en egen musikkfilosofi innenfor afrocubansk musikk?

E: Nei jeg tror ikke det.

K: Men har dere ikke noen egne tanker om musikkens musikalske eller utenomusikalske mening og verdi?

E: Jo, sånn ja. Selvfølgelig, musikken er til for å nytes (gozar). Den skal føles, spises, konsumeres gjennom kroppen og dansen. Den skal ha *sabor*, smake godt. Musikken er *para disfrutar* (glede seg ved, nyte).

Her var det imidlertid ikke førende spørsmål i direkte forstand, de var snarere førende ved at jeg som intervjuer omdefinerte og "oversatte" filosofi til et mer folkelig og cubansk språk ved å bytte ut det prestisjefylte begrepet *musikkfilosofi* til sekvensen "*tanker om musikkens musikalske eller utenomusikalske mening og verdi*". Dermed skiftet intervjuobjektet fra å svare "nei [...]" til "ja [...]" på spørsmålet om musikkens filosofiske mening. Slike former for førende spørsmål, var ofte et resultat av vesensforskjeller mellom norsk akademisk språk og cubansk språk og begrepsbruk, og forekom flere steder under mine intervjuer. I tillegg lå det visse ledende elementer i de fire første ordene i setningen, ved at jeg insinuerte via ordene; *Men har dere ikke [...]* Intervjusekvensen gjengitt over er også et eksempel på hvordan intervjueren flere ganger er nødt til å "improvisere", gjøre omformuleringer eller skape nye spørsmål på sparket for å utvinne interessant kunnskap om det fenomenet han ønsker å få kunnskap om. Det finnes imidlertid ulike måter å stille ledende spørsmål på. I neste eksempel stilte jeg et mer bevisst ledende spørsmål for å teste ut en hypotese om bruk av *triplets cubano* (cubanske trioler), etter å ha gjort et annet intervju hvor en cubansk jazzfløytist vektla *triplets cubano* som viktig under improvisasjon i cubansk musikk. Jeg ville finne ut hvorvidt dette var et sentralt trekk i afrocubansk musikktradisjon.

K: En venninne av meg vektla det å bruke en del *triplets cubano* under improvisasjoner, gjennom og strekke ut eller forflytte fjerdedelstrioler for å spille de riktige synkopene, hva mener du om det?

C: Ja, det mener jeg er en viktig spillemåte når jeg spiller på *tres* [*tres* er en cubansk gitar se definisjon i appendix...] *han begynte å synge litt for å illustrere* [...] men jeg vil heller si at *las syncopas* er det som karakteriserer improvisasjoner i '*la música cubana*'. (Intervju med Son-musikeren Carlos Martinez Vedado, Havanna 15. november 2006)

Her stilte jeg et ledende spørsmål gjennom å fremlegge en enkel hypotese, hentet fra et annet intervju. Men her ble ikke det ledende spørsmålet besvart med et entydig ja eller nei, men snarere et "ja, men [...]" dette er også sentralt". Disse to eksemplene illustrerer to ulike former for ledende spørsmål som jeg flere ganger kom til å bruke under de halvstrukturerte intervjuene. En annen grunn til at jeg i visse situasjoner kom til "å legge ordene mer i munnen" på intervjuobjektet var at noen av intervjuobjektene var mer eller mindre vant til å bli intervjuet. I tillegg varierte det hvorvidt de var verbale eller ikke. Dette medførte at jeg

noen ganger måtte gi flere utdypende, og i noen tilfeller "ledende" spørsmål. Ved å gi utdypende spørsmål, skissere ulike svaralternativer, eller gi eksempler, påvirket jeg delvis intervjuobjektene. Men ut i fra beskrivelsen av intervjuene som *dialogiske samtaler/intervjuer* via Kvale (se s. 71), opplever jeg ikke forskerens nærvær og tidvis retoriske føringer som problematiske da dette er en naturlig del av samtalen og dialogen. I tillegg viser mine to eksempler fra egne erfaringer hvordan slike førende spørsmål kan gi tilgang til interessant kunnskap, snarere enn manipulert kunnskap, ved at intervjueren "leser" situasjonen på riktig måte. Det er imidlertid viktig at slike førende spørsmål fra intervjueren synliggjøres i analysen av de etnografiske intervjuene. Pedagogen Vedeler beskriver hvordan en nitidig beskrivelse av slike forhold, kombinert med dokumentasjon av intervjuesituasjoner via transkripsjoner, og en systematisk beskrivelse av de etnografiske situasjonene kan styrke validiteten og påliteligheten:

"Poenget med pålitelighet er å følge en klar og systematisk prosess som man dokumenterer og beskriver godt. Dersom denne prosessen er klar, systematisk godt dokumentert, med forholdsregler mot bias, kort sagt akseptabel og i tråd med akseptert standard, vil en kvalifisert person som går den etter i sømmene kunne gi sin attest på dens pålitelighet" (Vedeler 2000: 138-139)

Vedeler argumenter om pålitelighet sammenfaller delvis med Hammersleys tidligere nevnte argumenter for mer systematiske etnografiske analyser som et virkemiddel for å styrke metodens validitet og pålitelighet. Jeg har forsøkt å ivareta disse kravene gjennom en systematisk beskrivelse av følgende arenaer gjennom dette kapitlet; *Min posisjon i forhold til tradisjonell etnografi, Min tilgang til feltet, språklige og diskursive utfordringer, Arenaer for innhenting av data og datainnhentingstrategier, Bruk av halvstrukturente intervjuer, Utvalg, Om intervjusituasjonen, Analyse av datamaterialet, og etiske overveielser*. Alle disse beskrivelsene kan være med på å styrke de etnografiske studienes validitet i tråd med Vedeler og Hammersleys beskrivelser. Men som Kvale understreker bør ikke transkriberte intervjuer, på tross av slike presiseringer, forstås som kopier av en egentlig realitet, da det knyttes fortolkningsspørsmål til transkriberingen:

"Transkripsjonene er ikke kopier eller gjengivelser av en egentlig realitet, de er abstraksjoner, slik som topografiske kart er abstraksjoner av det opprinnelige landskapet de er hentet fra (Kvale 2001: 104)

Valget av systematiske beskrivelser av de etnografiske situasjonene, og vektleggingen av transkriberte intervjuer kan likefullt forhåpentligvis styrke studiets validitet og pålitelighet.

Kapittel 7 Etnografisk analyse av informanter fra Havanna

Som vist i forrige kapittel utgjorde summen av de etnografiske studiene et stort materiale. For å muliggjøre en etnografisk analyse innen oppgavens format var det derfor nødvendig å fokusere på et avgrenset utvalg. Analysen baseres dermed på utdrag fra halvstrukturerte intervjuer gjort innen Havannas unge musikermiljø. Alle musikerne er cubanske jazzmusikere som spiller både afrocubansk jazz, mer tradisjonell jazz og cubansk populærmusikk som *rumba*, *son* og *timba*. Følgende seks primærinformanter danner hoveddelen av det etnografiske utvalget; trompetisten Maykel Gonzales, pianisten Harold Lopez Nussa, trommeslageren Giraldo Piloto, bassisten David Faye, trompetisten Yasek Manzano, og trommeslageren Ribeiro Mendoza. Slik rommer utvalget musikere på både blåserinstrumenter, og tradisjonelle kompinstrumenter som bass, piano, og trommer. Alle intervjuene, bortsett fra trippelintervjuet med Yasek Manzano, David Faye, Ribeiro Mendoza, var en til en situasjoner, hvor jeg stilte spørsmål og informantene svarte. Intervjuet med Manzano, Faye, og Mendoza, hadde mer preg av å være en åpen samtale, hvor jeg stilte spørsmål som alle tre kunne svare på. Innenfor dette intervjuet var de to intervjuobjektene Manzano og Faye, mer snakkesalige og verbale enn Mendoza. Ved at dette intervjuet var et trippelintervju, ble det også mindre styrt av meg som intervjuer, da informantene forfulgte hverandres utsagn. Samtlige av de seks nevnte musikerne har vært sentrale i det cubanske jazzmiljøet og tilhører, bortsett fra Piloto som er 46 år, et ungt og nyskapende musikermiljø i Havanna på mellom 22 og 28 år. Jeg har likevel valgt å inkludere Giraldo Piloto da han er blant Cubas mest anerkjente trommeslagere innen både afrocubansk jazz og modere cubansk populærmusikk. I intervjuene av de seks primærinformantene brukte jeg en felles intervjueskisse med utgangspunkt i de fire tidligere nevnte hovedspørsmålene (se s. 66), samt utfyllende underspørsmål. Jeg fulgte aldri hele intervjueskissa slavisk, men orienterte meg ut i fra de fire hovedspørsmålene. Foruten de seks primærinformantene vil jeg også bruke utdrag fra mer uformelle samtaler om temaer knyttet til afrocubansk jazz. Jeg har valgt å konsentrere presentasjonen rundt to hoveddeler. Del *en* presenterer utdrag fra intervjuene med fokus på konkrete rytmiske og groovemessige forhold som rytmestrukturer, og sentrale

fraseringsmønstre. I tillegg vil del *en* diskutere de cubanske musikernes syn på afrocubansk jazz. I del *to* retter jeg fokus mot estetiske forhold, og opplevelsen av musikalsk kvalitet i afrocubansk jazz. Tilslutt vil jeg oppsummere de etnografiske funnene, med utgangspunkt i det nevnte utvalget, i et siste avsnitt. Under de ulike avsnittene vil jeg presentere utdrag fra samtale, identifisere sentrale begreper, og diskutere de ulike perspektivene mot hverandre via tekstlige beskrivelser. I og med at musikerne ofte sang og spilte ulike mønstre og rytmer for å illustrere poenget(ene), har jeg valgt å framstille deler av disse via notasjon. Hele analysen rommer til sammen ti avsnitt, som hver er komprimerte fremstillinger av begreper og perspektiver som har vært sentrale med ut ifra utvalget. Ved at avsnittene søker å gi mer komprimerte fremstillinger av hovedtrekkene fra det etnografiske utvalget, utgjør den etnografiske analysen det Kvale kaller meningskondensering av intervjuene. De etnografiske beskrivelsene som blir presentert i analysen vil ha status som empiriske kilder, og vil brukes i den videre diskusjonen av afrocubansk jazz. K vil referere til undertegnede, Kjetil Klette Bøhler, mens intervjuobjektene vil refereres til via etternavn.

7.1 *Hva er Afrocubansk jazz - fraseringsmønstre og sentrale rytmer?*

Et sentralt spørsmål i de halvstrukturerte intervjuene var spørsmål som; hva er afrocubansk jazz? Selv om det hersket ulike forståelser av hva afrocubansk jazz er, viste alle informantene til flere felles elementer i forståelsen av stilen. De knyttet særlig afrocubansk jazz opp mot stiltrekk fra *son*-baserte stiler, og den tidligere beskrevne *rumba guaguancó*. Den cubanske trompetisten Maykel Gonzales beskrev det slik:

K: Hva er afrocubansk jazz?

M. Gonzales: For meg er det som en synkretisme mellom tyngden (*el peso*) fra den harmoniske utviklingen i jazz historien fra 40-tallet til i dag, og synkretismen som ble utviklet gjennom de ulike trommene, og særlig trommene fra *batá*-tradisjonen, og musikktradisjonen slavene brakte med seg. For meg, har ikke afrocubansk jazz utviklet seg så mye på Cuba. Man kan si at graden av sjangerblanding (*el grado de mezcla*) som kan eksisterer mellom disse to stilene, fortsatt er mulig å utvikle mye mer. Fordi ideen om afrocubansk jazz, med fokus på afrocubanske groover (*los ritmos afrocubanos*), er godt bortgjemt (*escondido*). Afrocubansk jazz er fortsatt veldig fersk (*crudo*) [...For å illustrere mer typisk afrocubansk jazz synger Gonzales følgende cascara-mønster som ofte spilles i afrocubansk jazz i raskt tempo, samtidig som han spiller claven. Cascara-mønstre er fra son-tradisjonen.



Etter å ha sunget denne rytmen fortsetter Gonzales]

M. Gonzales: Så improviserer man over dette, men det er som man ikke har oppnådd tilstrekkelig å tenne (encender), i betydningen skape, afrocubansk jazz. Afrocubansk musikk er ikke bare dette mønsteret [...Han synger cascara-mønsteret...] man kan si at språket i denne fusjonen kan være mer subjektivt og nyansert. (Intervju med Maykel Gonzales hjemme hos Magela Herrera i Playa, Havanna. 15.02.2007)

I Gonzales sin beskrivelse av typisk afrocubansk jazz sang han et tradisjonelt *cascara*-mønster, og beskrev hvordan det var vanlig å improvisere over slike mønstre. Samtidig påpekte han hvordan stilen var en fersk sjanger, og fortsatt kunne utvikle seg mye ved å inkorporere rytmiske trekk fra *batá*-musikken. Et eksempel på en musikkstil fra *batá*-tradisjonen er presentert under avsnittet 3.2.4 *Chackalokuafó*. Ifølge Gonzales utgjorde slike sjangerkombinasjoner et stort utviklingspotensial i afrocubansk jazz.

7.1.1 Afrocubansk jazz og rumba guaguancó

Da jeg videre spurte om hvilke stiler, og fraseringsstrekk som var sentrale i afrocubansk jazz påpekte Gonzales innflytelsen fra *rumba guaguancó*, og *quinto*-trommens egne og synkoperte måte å improvisere på. På Cuba har man konstruert et eget verb ut ifra *quinto*-trommen for å beskrive *quinto*-spilling, nemlig *quintiar*. Måten å ”*quintiar*” i *rumba guaguancó* utgjør en sentral del av fraseringsmønstrene i afrocubansk jazz ifølge nevnte Gonzales:

K: Vi er enige om at afrocubansk jazz er en blanding av afrocubanske stiler, blandet med jazz. Videre lurer jeg på hvilke cubanske sjangere som er mer tilstede i afrocubansk jazz enn andre? [...] er det noen spesielle rytmemønstre eller fraseringsmønstre er mer tilstede?

M. Gonzales: Ok, sjekk her. (Bueno mira) Når det gjelder trompeten for eksempel, finnes det en sterk influens fra *la rumba*, i de senere år, i måten *quinto quintiar* i *la rumba*. De melodiske instrumentene i afrocubansk jazz har inntatt elementer fra *la rumba*. Fordi *la rumba* er rytmisk sett, veldig deilig. (muy rica)

K: Gjelder rumbainfluensen særlig måten man *quintiar* og fraserer i afrocubansk jazz?

M. Gonzales: Exactamente. Når f.eks et blåseinstrument improviserer tenker han ikke på en sang fra *la rumba*. Han leter etter de rytmiske elementene som gir kraft (fuerza) fra denne sjangeren. Dette gjelder de melodiske instrumentene. For meg har dette vært en styrke i denne sjangerens utvikling. Hvis du for eksempel hører på Paquito d’Riviera [internasjonalt anerkjent cubansk saxofonist], har han en sterk innfluens fra Charlie Parker, men når det gjelder måten han bruker rytmene er de sterk influert fra *la rumba*.

Forståelsen av afrocubansk jazz som inspirert av rumbaens rytmiske fraseringsmønstre blir også støttet i intervjuet med de tre musikerne Manzano, Faye, og Mendoza. Yasek Manzano beskriver hvordan den cubanske jazztrompetisten Julio Padron er sterkt influert av rumbaens fraseringer, og særlig *quinto* i sin måte å *quintiar* på trompeten:

Y. Manzano: [...] denne spesielle måten å føle rytmene på er noe som karakteriserer cubanske jazzmusikere og afrocubansk jazz, og mange cubanske trompetister. For meg er for eksempel Julio Padron et eksempel på en slik cubansk jazzmusiker med en egen cubansk måte å føle rytmene på. Han har en spillemåte som er totalt cubansk.

K: Hvorfor?

Y. Manzano: Man puster inn *cubanía* når man hører han. [se tidligere beskrivelse via Morlandstø i kapittel 3- cubania er kort fortalt musikalske trekk som spiller ut en cubanskhet/cubanness] Han har ikke vanlig swing, han har cubansk clave-swing (el tiene swing de clave de cubana), han har en *quintiando* måte å spille på som gjør han cubansk. Han har en *sonido* (klang) og attack i notene som er veldig perkussiv [...]

D. Faye: Rytmisk har Padron en klar referanse til *la rumba* og *el quinto*

Y. Manzano: ja, veldig påvirket av perkusjon, han spiller meget perkusivt[...] På Cuba er musikerne mer fokusert på rytmene i forhold til clavene. Denne måten, å føle rytmene via og gjennom claven, er veldig forskjellig fra måten de føler musikken på i Nordamerika [...]

D. Faye: Man sier at det er særlig tre pianister som har utviklet cubansk jazz i stor grad i syntese mellom nord amerikansk jazz og afrocubansk musikk. De er; Chucho Valdes, Emiliano Salvador, og Gonzalo Rubalcaba, de står for tre forskjellige stiler men har et punkt til felles. Når man hører på hvilken som helst av de tre hører man

tydelig blandingen av den cubanske musikktradisjonen og den amerikanske musikktradisjonen, begge to språkene er meget godt blanda (mezclado).

Y. Manzano: Men jeg tror at musikken til disse tre er mer cubansk enn nord amerikansk

D. Faye: Ja selvfølgelig [...] I *la rumba* er det også vanlig at *el quinto* 'synger fraser' der hvor det er plass, man må vite hvor man kan plassere slagene, finne plassen, og se hvilke slag man kan gi.

K: Er denne fraseringsmåten også vanlig innenfor trompetspillinga Yasek? Lete etter rom i musikken hvor man plasserer de synkoperte frasene? (slik som *el quinto*)

Y. Manzano: Ja, på en måte som gjør man dette også, man *quintear* litt med trompeten, (quintea un poco con la trompeta), leter etter plassene [...] (Intervju hjemme hos Yasek Manzano i Playa, Havanna. 14.01.2007)

Foruten å beskrive afrocubansk jazz som sterkt påvirket av *la rumba* og *el quinto*, beskrev de cubansk frasering som en egen cubansk *clave-swing*. Dette bringer oss videre til et av de mest gjennomgående trekkene fra de etnografiske samtaler og intervjuene, nemlig betoningen av å spille med clave. Claven ble ofte sett på som hjørnesteinen i den afrocubanske musikktradisjonen.

7.1.2 Afrocubansk jazz og *la clave*

I intervjuet med den unge cubanske jazzpianisten Harold Lopez Nussa, i bydelen Vedado, beskrev han hvordan claven hadde en fundamental betydning i afrocubansk jazz:

K: Hvilken betydning har claven, for deg?

H. L. Nussa: Claven er et rytmisk element som er fundamentalt for musikken [...] I dag er musikken stort sett i tråd med claven. For eksempel da vi spilte inn cd med Carlito [ung cubansk trompetist som spiller afrocubansk jazz, første låta fra denne cd'en vil grooveanalyses i kapittel 9], sa de no, no, no dette er feil med claven. Fordi hvis man ikke spiller med clave, så går det ikke, clave er som ABC.

K: Føler du alltid claven når du spiller?

H.L. Nussa: Ja. På en måte ja, man har alltid claven inne i seg,

K: Når man improviserer også?

H. L. Nussa: Ja også når man improviserer, man har den innvendig selv om man ikke tenker på den bevisst. (Intervju hjemme hos Harold Lopez Nussa i Vedado, Havanna. 19.02.2007)

Her beskrev Lopez Nussa hvordan claven fungerte som et slags rytmisk utgangspunkt og referansepunkt for sin pianospilling, både bevisst og ubevisst. Den kjente trommeslageren, perkusjonisten, og komponisten Giraldo Piloto tegnet et mer utfyllende bilde av clavens betydning ved å vise hvordan claven influerte de andre rytmemønstrene. Slik ble det viktig å spille i tråd med claven, for å groove på den riktige måten:

K: [...] hvilken funksjon og betydning har claven?

G. Piloto: Claven er determinert som det grunnleggende i *la música cubana* (lo primario). Hvis du har kjennskap til claven, skjønner du *la música cubana*. Hvis ikke du kjenner til claven kan du likefullt greie å spille det, men uten å forstå musikken. Fordi i claven er hemmeligheten til den sanne *sabor* (taste/flavour) i *la música cubana*. Gjennom claven kan man skille ut hvordan en cubansk gruppe som spiller *música cubana* høres særegen og distinkt riktig ut i motsetning til en annen gruppe fra utlandet som spiller *música cubana*. I de gamle [afrikansk baserte] folkemusikkstilene og *rumba guaguancó* er claven meget definert. Disse er røttene [raizes] til alt [...] For å spille de ulike mønstrene riktig, i for eksempel *rumba guaguancó* [...] må man følge med på claven. [Han synger for å illustrere. Så synger han den mens han spiller claven feil vei, i tre to istedenfor to-tre,...] Hvis du spiller slik tror man det er riktig [spiller et mønster med feil clave] men det er feil. Men man skjønner etter å ha fått kjennskap til *la clave*, og røttene til vår musikktradisjon [...] hvordan man spiller det.

K: Når du spiller med Klimax [kjent timba-band under ledelse av Piloto], har alt en relasjon til *la clave*?

G. Piloto: Alltid (siempre). (Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna. 10.01.2007)

Giraldo Piloto parafraserer ytterligere over clavens betydning, og vektla hvordan claven er nøkkelen til den sanne *sabor*, som kan oversettes til den sanne grooven i afrocubansk musikktradisjon. Foruten claven knyttet Piloto groovefølelsen til den tidligere beskrevne *rumba guaguancó* og de afrocubanske folkemusikkstilene, da disse var røttene til de cubanske rytmene. Etter de mer generelle spørsmålene forsøkte jeg videre å finne ut mer om hvordan Piloto forsto claven i forhold til puls:

K: Kan du prøve å forklare litt mer eksakt hva claven er? Er det en puls? Eller en metrisk enhet ?

G. Piloto: Det kommer an på hva du skal gjøre. For perkusjon har den en betydning, for piano har den en betydning, for bassen har den en betydning, for blåserne har den en betydning, og for sangerene har den en funksjon. Hvert enkelt instrument har en egen relasjon til claven. (Han synger og klapper claven for å vise hvordan piano- og bass-, og tromme -mønstre sammenfaller mot claven, han varierte mellom å spille følgende rumba og son-clave i to-tre)



[...] etter å ha spilt litt sier han)

G. Piloto: Men hørte du hvor viktig det var med claven [...]? Man trenger å føle claven for å vite hvor man burde spille basstromma og hvor man burde spille skarptromma, i tillegg må man tenke på claven når man skal spille brekkene for at det skal låte riktig [...]. Man trenger å kjenne claven, og la *rumba guaguancó* for dermed å skjønne hvor man skal spille slagene. Derfor er det meget nødvendig å kjenne claven. Særlig for perkusjonister og pianister [...]. Hver montuno man spiller bør være meget godt sammkjørt med claven. Noen ganger har jeg skrevet sanger hvor pianomontunoen, og bassen i hovedsak impliserer claven, fordi hvis jeg spiller bare trommer uten bass og piano kan det være hvilken som helst av de to clavene. Innenfor det jeg vil kalle *los grooves generales*, disse som tilhører hver band, velger jeg å la bassen definere claven [...] For at publikum skal forstå musikken velger jeg å legge den i bassen.

Piloto pekte på hvordan claven fungerte som en rytmisk rettesnor for piano, bass, blåsere, sangere, perkusjonister og trommeslagere. Claven var kort og godt et slags organiserende prinsipp innen den afrocubanske grooven. Videre beskrev han hvordan han selv oftest lot bassen definere claven. I tillegg til Pilotos utfyllende clave-beskrivelse ga bassisten David Faye et bilde på hvordan det siste slaget på tre-siden av claven, altså den takten med tre markeringer, fungerte som det mest aksentuerte og tyngste slaget. I tillegg påpekte han hvordan claven ikke burde forstås som oppdelt i to takter, men snarere som en helhetlig underliggende rytmisk frase som all rytmisk aktivitet forholdt seg til.

D. Faye: Claven er et referansepunkt [...] Det kan sammenlignes med swingåttendelene til nordamerikanerne og offbeatpulsene, eller sambafeelingen i brasiliansk musikk. Alle slagene er viktige i claven, men jeg tror det viktigste slaget i claven er tredje slag på det fjerde pulsslaget på tre siden av claven. [han synger claven for å presisere]. Jeg vil ikke beskrive det som clave i tre-to eller clave i to-tre. Clave er clave. Det er claven som fungerer som en grunnmelodi i vår musikk. Claven bør ikke forstås som en matematisk rytme som kan inndeles i tre-to eller to-tre slik Rebeca Mauleon [Mauleon spiller latin jazz og har gitt ut boka 101 Montunos og Salsa, som handler om cubansk musikktradisjon og claven] beskriver den, hun gjør en stor forenkling når hun beskriver claven på en kald/ufølsom måte [...]

Da jeg imidlertid spurte hvordan musikerne følte claven mens de spilte hadde de vanskelig for å gi konkrete forklaringer. Flere av musikerne påpekte at det var umulig å forklare hvordan de fraserer med claven gjennom ord. Å spille med claven var hinsides begrepene, det bare var slik. Yasek Manzano beskrev det slik:

K: Kan du forklare meg, Yasek, hvordan du føler claven når du spiller?

Y. Manzano: Dette kan jeg ikke forklare, dette er hinsides ordene å forklare. Wynton Marsalis stilte meg det samme spørsmålet [da Manzano studerte på Berklee School of music i Boston, USA, via et talent-stipend, hadde han Marsalis som lærer], og jeg kan ikke forklare det. Jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare dette. Jeg ble født her, på Cuba, jeg kjenner hvordan man skal spille, det er som å snakke. Hvordan kan man forklare inntoneringen til en sanger, at barn lærer å snakke? Hvordan kan man [...] skille mellom de som greier å intonere og de som ikke greier det? Inntonasjon kan man ikke forklare til de som ikke er musikalske [...]

D. Faye: det er kulturelle prosesser, claven som et referansepunkt, det kommer fra erfaringen. Noe som kan forklare dette er den afrocubanske kulturen, og det at den alltid er overført muntlig. Musikken bør sees på som et språk[...] Du har leste mange tekster om dette, jeg har enda ikke funnet en bok som kan forklare dette.

R. Mendoza: [...] Etter å ha vært taus i størsteparten av intervjuet blir også trommeslageren Mendoza engasjert og sier]- Siden jeg var liten har jeg alltid spilt rumba, men jeg kan heller ikke forklare dette, det er som et språk jeg lærte. Det språket føler jeg, men jeg kan ikke forklare det.

K: Tenker du ikke bevisst på å fraserer de synkopene du synger, eller måten du fraserer på?

R. Mendoza: Nei man tenker ikke

D. Faye: De store musikerne sier at i det øyeblikket man tenker på det man spiller er det et problem. Når du bare spiller det du føler og ikke tenker på det du spiller, er du på et språklig nivå, (nivel de lenguaje). Da snakker vi om ekte musikalsk erfaring.

Hovedpoenget i sekvensen med Manzano, Faye, og Mendoza, var at fraserer med claven, og måten de følte claven på, var umulig å forklare. Det var isteden noe man ble født inn i. *La clave* var en del av den cubanske kulturen. I tillegg hadde Faye liten sans for vestlige matematiske forklaringer på claven. Clave var clave. Den skulle *ikke* splittes opp i matematiske biter. Samtidig vektla Faye i en annen intervjusekvens at noen slag i claven var mer sentrale enn andre. Slik viste mine informanter til både et analytisk blikk på claven, samtidig som de vektla at den nærmest var umulig å forklare; *la clave es la clave*.

7.1.3 *Cubanske synkoper*

Foruten å vektlegge rumbaen og clavens funksjon i afrocubansk jazz påpekte flere av informantene at nøkkelen til å forstå afrocubansk jazz lå i de cubanske synkopene. Ved å konsekvent forflytte tunge slag som en og tre, og fokusere på det cubanerne kaller 'slagene imellom', skapte de noe av det karakteristiske rytmiske drivet i afrocubansk jazz. Manzano, Faye, og Mendoza beskrev de cubanske synkopene slik:

K: hvordan er de estetiske idealene, og idealene for å kommunisere og frasere mellom musikerne innenfor afrocubansk musikk? I sjangre som son, rumba, afrocubansk jazz etc, er det noen fundamentale estetiske karakteristika som kjennertegner disse musikkstilene? Yasek har sagt det perkussive angrepet til Padron [...]

D. Faye: det desidert viktigste innenfor afrocubansk musikk er å føle synkopene

K: Kan du utdype, hvordan føler man synkopene?

D. Faye: For meg er det den afrikanske musikktradisjonen som har kommet til Cuba som har hatt størst betydning. Hvis du hører en *toque batá* (bata-rytme/groove), eller en rumba [...] vil du høre at de sterke slagene (el tiempo fuerte), i 4/4 eller 6/8, er tilstede selv om de ikke spilles. Jeg mangler ord for å beskrive det. De er ikke på første plan, på en eller annen måte så skjuler man de sterke slagene, man føler de sterke slagene, men

man skjuler de, man forskjyver de, nesten alltid en fjerdedel, åttendel eller sekstendel etter enen'. Og disse er alltid spilt riktig sammen med claven. Og dette forholdet mellom for eksempel bassen og claven, og forskyvingene av de sterke slagene, er veldig forskjellig fra europeisk musikk som er mer basert på de tunge slagene [...] Det er dette man kaller feeling, det er slik man føler musikken, men de er ikke på første plan man spiller det ikke. Implisitt er ordet jeg leter etter, ikke eksplisitt. De tunge slagene er implisitte i musikken

K: Er de tunge slagene likefult referansen (el tiempo fuerte)?

Y. Manzano: Ja, de tunge slagene er referansen [...]

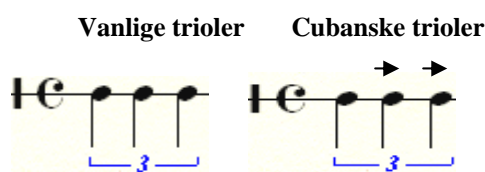
Ved å skjule de sterke slagene og isteden aksentuere de ulike etterslagene på både åttendels-, sekstendels- og triol-nivå mente bassisten David Faye å beskrive sentrale fraseringsmønstre i afrocubansk musikk. Men som Manzano bekreftet var likefullt de tunge slagene referansen til musikken, man hadde de tunge slagene i kroppen og opplevde de implisitt ved at de ulike synkopene spilte mot musikkens underliggende puls.

7.1.4 *Triplets cubano* - sentralt synkopert mønster

I forlengelsen av de cubanske synkopene vektla flere av informantene en spesiell synkopert figur som de kaldte *triplets cubano*. Dette var en blanding mellom firedels trioler over to slag, og andre lignende figurer som to punkterte åttendeler og en åttendel. *Triplets cubano* kom særlig til uttrykk da jeg spilte afrocubansk jazz og son med jazzfløytisten Magela Herrera. Ifølge Herrera referer *triplets cubano* til en cubansk spillemåte hvor man strekker ut og forflytter ulike triol-lignende mønstre:

K: Kan du forklare meg noe om *los triplets cubano*, fraserings og kommunikasjon innenfor cubansk musikk, og afrocubansk jazz.

M. Herrera: Ok (Bueno), [hun klapper de ulike triol-rytmene, cubanske trioler, og klassiske trioler]



-Forskjellen er at de er spilt litt bakpå,

K: Er denne måten å spille bakpå, vanlig innenfor cubansk jazz også, og innenfor perkusjonsinstrumentene, samt måten og spille fløyte, piano, eller å synge?

M. Herrera: Nei ikke i alt, men *la música cubana* er så synkopert, at det nesten alltid er vanlig å forflytte enen' og ikke frasere mot enen'. Men det er ikke nødvendigvis viktig å være så bakpå. Jeg vil ikke forstå det slik, men du kan gjøre det, for du analyserer det. Men jeg vil ikke si det.

K: Hva kjennetegner kommunikasjonen i en gruppe som spiller cubansk musikk, særlig det rytmiske?

M. Herrera: Det samme som i jazz, jeg tror den musikken som ligner mest på *la música cubana* er jazzen. Fordi de perkussive instrumentene gjør sine mønstre (marchas), repeterer de, men i tillegg så er det vanlig å *sacar las manos* (uttrykk for å improvisere med måte, variere litt over mønstrene) [...] Mellom de perkussive elementene utvikler de, og kommuniserer et slikt samspill. Men dette er som at de snakker sammen og sier 'halla, hør på dette' [Magela Herrera synger en *sacar la mano* frase som er synkopert og skaper en rytmisk spenning mot claven som hun klapper parallellt]. Og da er det mulig at et annet perkusjonselement svarer, og de utarbeider en rytme-sammen for å løfte musikken.

K: Dermed kan noen av idealene sies og være dialogen i gruppen? Som om vi (i gruppa) snakka sammen, som om vi snakker gjennom musikken?

M. Herrera: Ja, slik er det. Men dette er det samme som man gjør i jazzen.

(Kort intervju med Magela Herrera i Playa, Havanna. 7.11.2006)

I og med at Magela Herrera viste om mitt studieprosjekt, som gikk ut på å kartlegge og analyserer afrocubansk groove og rytmikk, aksepterte hun at jeg kategoriserte musikken. Dette kommer til uttrykk i hennes svar på mitt andre spørsmål, hvor hun svarte; ” *la música cubana* er så synkopert, at det nesten alltid er vanlig å forflytte enern' og ikke frasere mot enern'. Men det er ikke nødvendigvis viktig å være så bakpå. Jeg vil ikke forstå det slik, men du kan gjøre det, for du analyserer det. Men jeg vil ikke si det” . Foruten dette utsagnet viste Herrera flere sentrale trekk ved synkoper i cubansk musikk ved å peke på hvordan slike triolfigurer ofte ble forflyttet. Deler av det samme poenget beskrev den tidligere nevnte pianisten Harold Lopez Nussa i intervjuet jeg gjorde med han, og hans beskrivelse av *desplacamientos personales*:

K: [...] kan man spille personlige forskyvninger (*desplacamientos personales*) innenfor den metriske strukturen? Ulike personlige forskyvninger og synkoper som det ikke er mulig å notere?

H.L. Nussa: Ja, selvfølgelig (si claro, claro). Fordi *la música cubana* er slik. Hvis du spiller en triol, han synger, så synger han igjenn litt bakpå. Man kan spille den litt bakpå, (*atrasando un poco*) det er dette som er greia, man skal føle rytmen.

7.1.5 Afrocubansk jazz, son, og fire groovemønstre

I tillegg til de beskrevne rytmiske strukturene i musikken som rumbafrasering, clave, synkoper, og *triplets cubano*, var det også flere som knyttet afrocubansk jazz opp mot grunnstrukturene i *son*-baserte groover, og særlig piano, bass, claven, congas og den velkjente cascara-rytmen Maykel Gonzales sang i første intervjusekvens. Da jeg ba jazzgitaristen og sangeren Danay Bautista beskrive de fire viktigste grooveelementene i afrocubansk jazz, trakk hun frem følgende fire elementer fra *son*- tradisjonen:

K: Hvilke er de viktigste rytmiske elementene i afrocubansk jazz?

D. Bautista: Ai, det er vanskelig å si, men i den delen av afrocubansk jazz som er basert på *son* kan jeg i hvertfall si at det er; congas (*tumbadora*), cascara, og basstumbao og montuno i piano er viktige, men claven er også fundamental.

K: Claven er fundamental?

D. Bautista: Selvfølgelig, fordi. Selv om ikke man har claven klingende, som et instrument, er claven innbakt i de andre rytmene. Uansett hvilket instrument som spiller så hører man claven.

K: Er pianomontuno også viktig?

D. Bautista: ja men det kommer ann på hvordan de spiller montunoen, hvis den spilles som en cubansk montuno er den viktig.

K: Er måten man fraserer på med stemmen mer fri, eller er den også tett bundet sammen med claven?

D. Bautista: Melodien er som oftest skrevet med claven.

K: Kan du gi meg noen eksempler?

D. Bautista: Hun synger *Chan, chan*, -Denne er komponert veldig tett opp mot 3-2 claven. *El manicero* er komponert tett opp mot 2-3 claven. *El cuarto de tula* også. [Alle de nevnte låtene er cubanske standardlåter, og er sentrale i afrocubansk jazz og cubansk musikktradisjon] (Intervju i Playa, Havanna. 11.11. 2006)

Foruten å beskrive hvordan congas, piano, bass, og cascara var sentrale i store deler av afrocubansk jazz vektla Bautista, i likhet med de tidligere nevnte informantene, claven-

rytmen som svært fundamental. Betydningen av claven kom også til uttrykk i de ulike melodiene, da de skulle passe på riktig måte med claven.

7.2 *Musikkestetiske idealer innen afrocubansk jazz.*

Ut i fra det tidligere presenterte utvalget på seks primærinformanter, i tillegg til andre relevante samtaler, har jeg identifisert fire begreper som sentrale for å forstå musikkestetiske idealer i afrocubansk jazz. Begrepene *sabor*, *bomba*, *disfrutar*, og *gozar*⁴⁴, ble brukt gjentatte ganger av de cubanske musikerne i beskrivelsen av hva som kjennetegnet god afrocubansk musikk, og fortrinnsvis dens rytmiske kvaliteter. I tillegg knyttet flere av musikerne både musikken og flere av de nevnte begrepene til flørt, erotikk, og sensualitet.

7.2.1 *Sabor og Bomba*

De to første begrepene, *Sabor*, og *Bomba*, beskriver perkusjonisten Osniel Melengo slik:

K: Hva vil det si å spille med *sabor* og *bomba*?

O. Melengo: Å spille med *sabor* betyr å spille med god smak/sans, mens å spille med *bomba* er et begrep vi bruker på gata om å spille med hjerte. *Sabor* og *Bomba* betyr å spille med menneskelighet, man må føle rytmene, en data kan ikke føle rytmer. De beste timbalerosene (timbali-spesialister) for eksempel, spiller med sin menneskelighet. Dette gjør musikken interessant. Dette kaller vi å spille med sjel, hjerte, smak. (Intervju i Vedado, Havanna. 03.11.2006)

Melengo beskriver hvordan *Sabor*, og *Bomba* kan si noe om graden av personlighet, og smakfullhet i spillet til musikerne. For Melengo var graden av menneskelighet, innlevelse og personlighet i spillingen av rytmene med på å gi musikken kvalitet. Deler av det samme poenget ble artikulert i kapitlets del en, da Faye beskrev hvordan man måtte føle claven og de synkopene på en cubansk måte. *Sabor* og *bomba* referte hos Melengo, til hvordan man skulle oppleve rytmene. Da jeg videre spurte cubanske musikere om hva som gjør at afrocubansk jazz groover, eller rett og slett, hva som gjør at det låter bra, brukte de ofte det nevnte *sabor*-begrepet. De tre tidligere nevnte jazzmusikerne Manzano, Faye og Mendoza, vektla hvordan *sabor* var et sentralt element i afrocubansk jazz. Da jeg spurte Manzano hva *sabor* er, fikk han imidlertid problemer med å gi et presist svar:

K: Kan du prøve å forklare meg hva som er en bra groove.

D. Faye: Det er en gruppe som låter fast og samspilt

R. Mendoza: Ja en gruppe som låter macho.

Y. Manzano: Og det viktigste er at de gode musikerne har *sabor*, mye *sabor*.

⁴⁴ Begrepene spiller på et vidt spekter av følelser. De kan imidlertid ordrett oversettes til: *Sabor*: god smak, følelse. *Bomba*: bombe, hjerte, sjel. *Disfrutar*: å nyte, glede seg ved. *Gozar*: nyte (Tritrans ordbok på nettet: <http://www.tritrans.net/indexno.html>)

K: Hva er el sabor?

Y. Manzano: Åååå steike, *Sabor*,aaaaa [...] *Sabor* er når mora de lager mat og du spiser og sier- *coño* !!!!! (Que rico), så deilig! det er det samme i musikken. *Sabor* er evnen folka har til å kjenne *la música cubana* med *sabor*.

Y. Manzano: [...] Det viktigste ved *sabor* er at musikken gir deg en *sabor* som gjør at du får lyst til å danse, det er måten man spiller en rytme på.

Her sammenlignet trompetisten Manzano *sabor*-begrepet med metaforen et godt måltid og påpekte at *sabor* var vanskelig å definere. Denne diffuse forståelsen av *sabor*, og som likevel er definert som en fysisk følelse, var en gjennomgående forståelse av *sabor* blant de cubanske musikerne. I denne betydningen refererte *sabor* til musikkens rytmiske kvalitet, og var ofte vanskelig å forklare. Både Manzano og Piloto sine tidligere beskrivelse viser hvordan de cubanske musikerne ofte knyttet begrepet *å groove* til de cubanske begrepene *un ritmo med sabor*. Det at *noe groover* ble forstått som at *los ritmos* har *sabor*. Det var imidlertid varierende hvorvidt de cubanske musikerne forsto *groove*-begrepet, da *groove* ikke er like innbakt i den cubanske musikerdiskurs som i den europeiske og amerikanske. Intervjuet med pianisten Harold Lopez Nussa illustrerer dette, og det var først da jeg eksplisitt sa at med *groove* mente jeg en rytme med *sabor*, at han forsto spørsmålet:

K:Hvorfor groover afrocubansk jazz og cubansk musikk? Hvorfor har musikken sabor?

H. L. Nussa: Hva? (que) groove?

K: Skjønner du begrepet groove?

H. L. Nussa: ja [han svarer ja litt nølende, så jeg forsøker å forklare]

K: I populærmusikk, jazzmusikk og cubansk musikk er groove ofte viktig, man må spille med groove, må spille med *sabor*. Man bør spille med groove, man bør spille sine rytmer med *sabor*. Et eksempl er Los Van Van med Pupi [cubansk montuno-pianist], som låter super bra, og har en fantastisk (tremendo) bomba og sabor. Dette kan vi kalle groove, den følelsen disse rytmene skaper.

H.L. Nussa: Ja [fortsett litt nølende, men virker som han har fått en økt forståelse]

K: Kan du si meg hva *å groove* innebærer for deg? Hvorfor har en rytme sabor?

H.L. Nussa: Hvorfor den har *sabor*, Ok! Ajjjjjjj [...] dette er et ganske komplisert spørsmål , jeg vet ikke helt hvordan man skal svare på dette. Hvorfor en rytme har sabor? Jeg veit ikke [...] Det er mange faktorer som influerer, måten komponisten eller arrangøren skaper musikken, musikerne når de spiller. Musikerne må kjenne stilen, skal de spille *son*, må de kjenne son-stilen. Hvordan de spiller de konkrete instrumentene, piano, *cascara*. Og ikke bare hvordan man spiller dem, men også spillemåten, hvordan man spiller mønstrene med *el sabor*.

K: Hva er sabor?

H.L. Nussa: Ja det er noe mystisk, som man ikke kan lære bort på en kveld. Det er noen som har det inni seg, og noen som ikke. Det er perkusjonister som spiller med fantastisk bra sabor, men som aldri har lært seg musikk, fordi de har det inni seg, fra fødselen. Jeg vet ikke hvordan man kan forklare dette.

K: Men mener du man bør spille en rytme perfekt metrisk?

H.L. Nussa: Jeg tror ikke *el sabor* ligger i dette. Poenget er ikke å spille en rytme helt metrisk som en datamaskin. Rytmene fra datamaskinen har ikke sabor, den kan ikke føle rytmene slik som et menneske.

Etter å knytte evnen til *å groove*, opp mot *en rytme med sabor*, forsto Lopez Nussa omsider spørsmålet mitt. Da han imidlertid skulle beskrive en slik form for sabor, fikk han i likhet med Manzano, problemer med å finne de rette ordene, da *sabor* ifølge Lopez Nussa, var ”noe mystisk, som ikke kan læres bort på en kveld”. Etter å ha diskutert *sabor*-begrepet på ulike måter i ulike kontekster fant jeg også flere musikere som knyttet *sabor* til mer konkrete groovekvaliteter ved musikken. En av disse var trommeslageren Piloto, han beskrev det slik:

K: Kan du si meg hva å groove betyr for deg? Hva kjennetegner en rytme med *bomba* og *sabor*?

G. Piloto: Jeg tror at groove skapes gjennom orkestre og/eller instrumentister. I *la música cubana* er det et generelt groove, som man kaller *la timba*. Og et annet groove hvert enkelt orkester/band [på Cuba bruker man ofte betegnelsen orkestre om større band]. Los Van Van, Adalberto Alvarez og Klimax har for eksempel forskjellige groover. De ulike pianistene og trommeslagerne bidrar med hver sine groove. Jeg forstår groove som måten man spiller på, spillestilen, en personlig spillestil og personlig *sabor*. Groove er det som kjennetegner orkesteret eller musikerne eller sangen, det kan for eksempel være en tumbao i bassen, eller en montuno i piano. I montunoen-delen av en timba, er det for eksempel viktig å ha et autentisk groove som kjennetegner hvert enkelt gruppe. Dette groovet skapes på to måter; I) det ene er arrangøren, II) det andre er musikerne og deres egen spillemåte. (Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna 10.01.2007)

Vi ser at Pilotos forståelse av *sabor* skiller seg fra de andre beskrivelsene da han knytter *sabor* til mer konkrete musikalske forhold. Etter å ha fått beskrevet ulike betydninger av å spille med *sabor*, og *bomba* spurte jeg min spansk lærer Marcia Gomez hva disse begrepene egentlig betyr, og hva de forteller om cubansk musikkultur:

K: kan du si meg hva det vil si å spille med *Sabor*?

M. Gomez: Det er å spille med følsomhet, spille med alt du har av følelser, du må bruke alle dine fem sanser. Med hodet, hendene, kroppen, alt, spille med alt. Spille med alt du har inni deg. Med all din følsomhet[...]

K: Hva vil det si å spille med *bomba*? Og hva er forskjellen på *bomba* og *corazon*?

M. Gomez: *Bomba* er populærvarianten av *corazon* og betyr hjertet. *Corazon* er det som pumper blodet, *bomba* er en motor.

K: Men når man sier å spille med *bomba*, vil det si å spille med sin menneskelige motor/ pulserende kraft?

M. Gomez: Riktig, å spille med toppen av din motor

K: Men motor, hva betyr motor i denne konteksten?

M. Gomez: Et apparat som starter noe. Det er en metafor som sier at du skal spille med alt hva du har. For å gi liv til musikken. (Intervju ved ISA, Playa 21.01.2007)

Oppsummerende kan vi hevde at begrepene *Bomba*, og *Sabor* forstås som evnen til å spille med en personlig følsomhet som involverer hele sanseapparatet. Det dreier seg om å ha en følsom kroppslig og mental tilstedeværelse i musikken man spiller. Pianisten Calderon utdypet betydningen av det kroppslige ved å knytte det mot dansen da han lærte meg *montunos*:

A. Calderon: Det er viktig at du tenker på danserne når du spiller montunos, du skal få danserne til å føle seg vel, inspirere de, flørte med dem gjennom synkopen i piano. Spill små repetitive, rytmiske motiver, og øk intensiteten ettersom dansen blir mer intens. Tenk at du danser og spiller piano samtidig. (samtale hjemme hos Calderon i Havanna, Vedado 17.01.2007)

Calderon og Manzano sine tidligere beskrivelse av forholdet mellom de cubanske rytmene og dans var et gjennomgående trekk i synet på afrocubansk musikkestetikk.

7.2.2 *Musikalsk nytelse- gozar, disfrutar, la sensualidad*

I tillegg sier utsagnene til Gomez, Calderon, Manzano og Melengo, noe om hvilken estetisk kontekst afrocubansk musikk springer ut av. På Cuba skal musikken oppleves og sanses kroppslig. Slik får den rytmiske groovebaserte musikken kvalitet. Et lignende syn på cubansk musikk viser den cubanske jazzfløytisten Magela Herrera i følgende samtale:

K: Hva betyr afrocubansk musikk for deg?

M. Herrera -Musikken er for å "disfrutar" (nyte/oppleve).

K: Hvilke følelser spiller man på når man spiller cubansk musikk som Salsa, Son, Afrocubansk jazz etc.?

M. Herrera: Man spiller på kjærlighet, det sensuelle. Salsa er en sensuell dans. Musikken har et sensuelt element, det er et sted på gozar, (for å nyte) (samtale Havanna, Playa 19.11 2006).

Begrepene *disfrutar* og *gozar* refererer til nytelsesaspektet ved musikken og sier noe om opplevelsen av musikken, ikke hvordan den skal spilles. *Disfrutar* betyr i denne sammenhengen musikkens evne til å vekke nytelse og glede. På Cuba refererer begrepene *gozar*, og *disfrutar* ofte til det sensuelle spillet som ligger i musikken og dansen. Begrepene refererer til fløyten, og den lidenskaplige spenningen i musikken. Afrocubansk jazz sin sensuelle estetikk ble også tematisert mot slutten av intervjuet med Faye:

K: Er det noen estetisk filosofi i cubansk musikk og afrocubansk jazz?

D. Faye: [...] Et primært trekk innen estetikken i *la música cubana* er *la sensualidad*... Og influensen fra afrikansk kultur. De afrikanske slaverne på Cuba hadde tidligere en dag i måneden til å feste, og være sosiale (relacionarse), og elske (hacer el amor). De hadde bare en dag i måneden til å gjøre alt dette. Dette former sentrale deler av estetikken i cubansk musikk. Derfor er *música cubana* veldig seksuell, både den cubanske dansemåten, og la rumba i *música cubana* er veldig seksuell, fordi de har denne referansen.

Denne sensuelle diskursen innebærer ikke nødvendigvis seksuell omgang, men er snarere bærer av et "språk" hvor mer flørtende, og erotiske spenninger vikles ut.

7.3 Sentrale trekk i afrocubansk jazz og musikkestetikk

Oppsummerende kan hovedpunktene innenfor afrocubansk musikkestetikk forstås som musikkens evne til å fremkalle de fire begrepene; *sabor*, *bomba*, *disfrutar*, og *gozar*. Disse begrepene viser til musikerens evne til å spille med personlighet, følelse, menneskelighet, og innlevelse. Musikeren skal gi et fysisk liv til musikken slik at rytmene og musikken smaker godt, og kan nytes, føles og oppleves av dens tilhørere. I tillegg spiller de fire begrepene ut en form for sensualitetens og flørtens språk. Ut i fra kapitlets første del kan vi oppsummere at *clave*, *triplets cubano*, mønstrene; *cascara*, *montuno*, *tumbao* og *congas*, og de typiske cubanske *synkopene* var sentrale rytmiske fraseringsmønstre i afrocubansk jazz. I tillegg hadde mine primærinformanter et syn på afrocubansk jazz som en blanding av de to nevnte sjangerene *rumba guaguancó*, og *son*, samt *batá*-stiler som den tidligere nevnte *chackalokuafú* (se. s. 33).

Kapittel 8 Grooveanalytisk rammeverk

Etter å ha presentert funnene fra mine etnografiske studier vil jeg nå rette fokus mot *hvordan gjøre grooveanalyse av afrocubansk jazz?* Tema for dette kapitlet er å presentere relevant groove- og rytme-teori fra moderne populærmusikkvitenskap og etnomusikologi. De ulike groove og rytmeteoriene vil brukes som utgangspunkt for de tre grooveanalysene i neste kapittel nemlig; i) grooveanalyse av fem grunnleggende strukturer i afrocubansk jazz basert på Danay Bautista sin beskrivelse fra den etnografiske analysen, ii) auditiv grooveanalyse av Gonzalo Rubalcabas *El Cadete Constitutional*, og iii) auditiv grooveanalyse av *Charly en la Habana* av Carlos Sarduy. Slik vil dette kapitlet være sentralt for å drøfte den delen av hovedproblemstillingen som er uthevet i kursiv i det følgende; *"Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz?"*. Utvalget av groove og rytmeteoriske posisjoner er valgt på bakgrunn av funnene fra feltarbeidet på Cuba, samt studier av akademiske tekster om rytme. Kapitlet er delt inn i tre hovedavsnitt avsnitt, hvor første avsnitt etablerer et mer grunnleggende rammeverk for grooveanalyse. Dette første hovedavsnittet vil innledes med en kort gjengivelse og videreutvikling av groovebegrepets betydninger. Her vil jeg utdype de definisjoner og betydninger av begrepet som er sentrale for min etterfølgende grooveanalyse. Definerings og presisering av kjernebegrepene *groove* og *grooveanalyse*, vil styrke, avgrense, og presisere analysens siktemål. Deretter vil jeg gjøre en kort presentasjon av Danielsens *figure-* og *gesture-* teori. Min refortolkning av Danielsens teori vil fungere som utgangspunkt for videre grooveanalyse. Videre vil jeg trekke inn Henry Louis Gates Jr. sitt begrep *Signifying*, og bruke dette for å analysere samspillet, og den intertekstuelle kommunikasjonen, mellom afrocubansk jazz og afrocubansk musikktradisjon. Kombinasjonen av en refleksjon over groovebegrepet, og presentasjonene av *figure*, *gesture* og *signifying*, vil fungere som et rammeverk for videre grooveanalyse. I kapitlets andre hovedavsnitt vil jeg beskrive et utvalg musikkvitenskaplige studier av rytme og groove innen afrikanske og afrocubanske musikktradisjoner, i tillegg vil jeg trekke inn Telef Kviftes beskrivelser av puls i norsk folkemusikk. Her vil jeg fokusere på rytmiske strukturer, og kategoriseringer, som er relevante for den videre grooveanalysen. Tredje og siste hovedavsnitt i kapitlet vil ta for seg sentrale rytmemønstre og groovestrukturer i afrocubansk musikktradisjon. Her vil jeg blant annet bygge videre på funn fra de etnografiske studiene. Av tekster om cubansk musikk og rytme, vil jeg primært bruke tekster av; Ed Uribe, Rebecca Mauleon og Manny Patino, da disse beskriver rytmiske strukturer i afrocubansk musikk og jazz. Avsnittet vil, i tråd med funnene fra den etnografiske analysen, også diskutere hvordan

claven fungerer som et slags organiserende rytmisk prinsipp. Dette er sentralt da flere av mine informanter fra forrige kapittel vektla at claven fungerte som det organiserende rytmiske prinsipp. Alle de tre avsnittene, vil sammen fungere som groovemetodisk rammeverk for grooveanalysen i neste kapittel

8.1 *Groove*

På tross av at grooveanalyser og groovestudier er et voksende felt hersker det i liten grad klare beskrivelser, avgrensinger og definisjoner av groovebegrepets mening. Et eksempel på dette finner vi hos Keil og Feld sine "definitions of groove" (Keil 2005: 388). Det nærmeste Keil gir av en groove-definisjon er følgende (2005: 23):

" SF: [...] It's the music that grooves. To groove, to cycle, to draw you in and work on you, to repeat with variation. CF: [...] And to me that repetition and redundancy, which to most people is a bore, is music's glory [...] SF: [...] and when we say, "It's the music that grooves," we're drawing attention to the ephemerality of the music, to our participation in and the experience of it. When we say, "It grooves", we're also saying there's something that's regular and somewhat sustainable, identifiable and repetitive. "Grooves" are a process, and it's the music that grooves [...] It's some deep philosophical principle about how we are, as humans on this planet, that we groove"

Selv om Keil og Feld er inne på sentrale aspekter ved groovebegrepets mening som for eksempel; *our participation and experience of it*, mener jeg beskrivelsen blir relativt flytende og vanskelig å definere. Dette skyldes blant annet at groove også beskrives i tråd med nyreligiøse *new-age* aktige beskrivelser som; *It's some deep philosophical principle about how we are, as humans on this planet, that we groove* (ibid). På tross av at de senere i teksten nyanserer groovebegrepet ved å diskutere groove som substantiv, i tillegg til den presenterte implisitte beskrivelsen av groove som verb, forblir også denne beskrivelsen relativt upresis. Dette skyldes at de ikke skiller mellom den følelsen grooven genererer i lytteren på den ene siden, og de ulike rytmiske og groovebærende elementene i grooven på den andre (Keil 2005: 24). Mangelen på presisjon, avgrensing, og definering av groovebegrepet skaper dermed en viss grad av usikkerhet rundt Keil og Feld sine analytiske siktemål for boka. Danielsens analyse av funkgroovene til James Brown og The Parliament gir heller ingen klare definisjoner av groovebegrepets mening. De ganger hun diskuterer begrepets mening er det særlig som en egen *estetisk grooveerfaring*. Denne erfaringen kaller hun *the groove mode of listening* (Danielsen 2006: 147-150). Hun gir ingen systematiske definisjoner av begrepets mening eller ulike lag av meninger. Som vist i innledning, og i den etnografiske analysen i forrige kapittel, hadde jeg selv flere språklige utfordringer i oversettingen av groovebegrepet på Cuba og måtte flere ganger bytte ut groove, sekvenser som *los ritmos* eller *el sabor en los ritmos*. En grunn til dette var at begrepet ikke er innbakt i det cubanske musikerspråket.

Dermed måtte jeg hele tide oversette, utdype, og forklare hva jeg mente med groove. Slike diskusjoner og samtaler om groovebegrepets mening tvang meg til selvrefleksjon over min egen forståelse av groovebegrepet. Jeg stilte spørsmål til mine egne groovespørsmål og deres mening. Et eksempel på dette var spørsmål som; ”Hva kjennetegner groove og rytme i afrocubansk jazz?”. Hvilke aspekter ved groovebegrepet var det jeg egentlig siktet etter i spørsmålet? Mangelen på definisjoner og utfyllende beskrivelser av groove i tekstene til Danielsen, og Keil m.fl. kan, til en viss grad, skyldes groovebegrepets underforståthet blant musikere og musikkvitere innen moderne europeisk og amerikansk musikkvitenskap. Selve begrepet groove skriver seg fra en populærmusikdiskurs som tar seg selv for gitt og ikke fordrer en "akademisk" definering. Jeg mener likevel det er hensiktsmessig å presisere grooveanalysens siktemål via beskrivelser og definisjoner av begrepet, selv om disse kan virke selvfølgelige.

Som utgangspunkt for en slik definisjon mener jeg groovebegrepet kan inndeles i tre "grammatiske" nivåer. For det første kan vi betrakte groove som substantiv i betydningen *en groove*. Beskrivelser av groove som substantiv er sentralt innen grooveanalyser da analysen, i en forstand, forsøker å beskrive groovens elementer.⁴⁵ I en grooveanalyse forstått som substantiv, vil man ta sikte på å analysere sentrale rytmiske mønstre og riff. Eksempler på dette kan være trommer, bass, gitar, og perkusjon etc., avhengig av hvilken stil man analyserer. For det andre kan groove forstås som verb, altså noe som beskriver substantivet. Når man forstår groove som verb får begrepet en mer normativ estetisk etterklang ved at man sikter mot *hva som gjør at det groover*. Ofte er selve grunnen til å gjøre analyser av groover (forstått som substantiv) tuftet på at grooven(e) groover. Altså, grooven har estetiske kvaliteter som verb. Man analyserer ofte en groove for å finne ut *hvorfor* og *hvordan* den groover.⁴⁶ En grooveanalyse av groove som verb tar dermed siktemål på å besvare spørsmål som; ”Hva gjør at *Sex machine* av *James Brown* groover?”. Det tredje grammatiske nivået av groove er groove som adverb. Her beskriver groove verbet. Et eksempel på dette kan være analyser av musikalske ”handlinger” som for eksempel ”Bootsy Collins spiller bass groovy”. Forståelsen av groove som verb og adverb griper imidlertid til en viss grad over i hverandre,

⁴⁵ Som Godøy påpeker i introduksjonen av doktoravhandlingen *Formalization and Empistemology* medfører alltid en analyse av noe, i en forstand, til at vi forvandler fenomenet til et objekt, altså et substantiv, grunnet fortolkningsprosessen og forskjellen i tid: ”All language, all communication, all history, all kinds of human thought are dependent upon the possibility of retrospectively somehow transforming what unfolds in the flux of time into some kind of object in cognition” (Godøy 1997: 8). Dette argumentet kan forstås som et mer filosofisk premises for å gjøre en grooveanalyse, overhodet.

⁴⁶ I tillegg kan selve benevnelsen groove ha noe normativt over seg, som impliserer at den har groovemessige kvaliteter som verb. Jeg har lest få grooveanalyser av musikk som fortolkeren mener ikke groover. Hvis grooven ikke groover kan det virke like greit å kalle den musikalske enheten for noe annet.

da begge beskriver den estetiske groove-erfaringen. Man kan dermed oppsummere med to hovednivåer av groove som beskriver følgende aspekter; i) groove som substantiv sikter mot å beskrive "nøytrale" strukturer og elementer i grooven, ii) groove som verb beskriver hvordan musikken groover som en estetisk erfaring. Forståelsen av groove som verb har ofte normative og estetiske undertoner. Disse to nivåene av groovebegrepet vil benyttes i den etterfølgende grooveanalysen. Jeg vil tidvis vise hvilke grammatiske nivåer av groove jeg analyserer for å presisere analysenes siktemål. Det er viktig å innvende at selv om man kan gjøre et analytisk skille mellom de to nivåene, *groove som substantiv* og *groove som verb*, er de ofte sammenvevd i grooveanalyser. Eksempler på dette finner vi i både Carlsens og Danielsens grooveanalyser som begge veksler mellom å beskrive groove som verb og substantiv. De pendler mellom nitidige beskrivelser av groovebærende elementer på den ene siden, og estetiske beskrivelser av selve grooveopplevelsen på den andre siden. Dette vil også gjelde i min egen grooveanalyse. Når det gjelder mer konkrete definisjoner av groove som substantiv vil jeg utbygge Carlsens beskrivelse av groove fra avsnittet *begrepsavklaringer, han skriver*:

”Slik begrepet fremstår for meg [...] innbefatter det [groove] alle elementer i musikken som bidrar til en rytmisk substans. Det betyr at det i utgangspunktet ikke er forbeholdt noen instrumentgrupper slik at en vokalist, cellist, eller trombonist kan være en like viktig del av grooven som en trommeslager, bassist eller gitarist. Dette avhenger av den musikalske konteksten og/eller komposisjonen [...] det er måten det spilles på som er avgjørende. I det henseende er det en forutsetning at det musikalske bidraget er av en viss perkussiv art” (Carlsen 2007: 9)

En annen konkret musikalsk beskrivelse av groove som substantiv finner vi i Bjerkes mastergrad *Klanglig forming av grooveopplevelsen*. Bjerke skriver: ”Groove er et rytmisk fundament i en låt som utgjøres av grunnkompet i bandet, nærmere bestemt trommer, bassgitar, gitar og/eller tangentinstrumenter” (Bjerke 2007: 8). Både Bjerke og Carlsens beskrivelser av groove som substantiv er konkrete eksempler på hvilke elementer i musikken, hvilken spilemåte, og hvilken form for musikk, som fortolkes i en grooveanalyse. I den følgende analysen vil jeg forstå groovebegrepet ut ifra deres nevnte begreper, og beskrive hvilke musikalske strukturer som er signifikante for groovens musikalske uttrykk. I analysen av afrocubansk jazz vil jeg videre skille mellom *groovebærende* elementer, og *grooveimproviserende* elementer. Groovebærende elementer kan defineres som de instrumenter, og rytmiske mønstre, som i størst grad ivaretar groovens groovemessige uttrykk. De groovebærende elementene er i stor grad repetetitive. Åpenbare eksempler på groovebærende elementer er bass og trommer. Grooveimproviserende elementer defineres som mindre repetetive enn de groovebærende elementene. Åpenbare eksempler på disse er

ulike perkussive soloer i trompet og piano.⁴⁷ Man kan naturligvis også inndelegge begge kategoriene i gradsforskjeller, som mer groovebærende elementer, og mindre groovebærende elementer etc. I tillegg er det ofte grensetilfeller der et instrument kan være vanskelig å plassere i kun en av de to kategoriene. Ett poeng med å trekke et slikt analytisk skille er at de groovebærende elementer ofte inngår i dialoger med de grooveimproviserende elementene i afrocubansk jazz. I slike dialoger former begge parter, både de groovebærende og de grooveimproviserende elementer, grooveens uttrykk. Konkrete eksempler på groovebærende elementer i afrocubansk jazz, kan kortfattet beskrives som: i) Perkussive, riffbaserte og synkoperte piano-*montunos* gjerne spilt i oktaver. ii) Synkoperte bass-*tumbaos* med fraver av En'er og Tre'er betoning. iii) Jevn underdeling i perkusjon og trommer med aksentuering av synkoper. iv) Rytmisk bruk av trompet og sax med definert angrep, ofte spilt i synkoperte riffaktige og gjerne repetitive fraser. v) Innslag av rytmisk og repeterende vokal, ofte arrangert antifonalt. Alle de nevnte groovebærende elementene er i stor grad repeterende, samtidig som de kan konstruere ulike spenningsbølger med henhold til dynamikk. I tillegg er alle instrumenter spilt med stor grad av perkussivitet og forholder seg til en underliggende puls. Konkrete eksempler på grooveimproviserende elementer i afrocubansk jazz kan være: Perkussive soloer i piano, perkusjon, trommer, bass, trompet, sax, fløyte etc. Disse soloene spiller i stor grad på rytmiske motiver og perkussive kvaliteter som estetiske uttrykk. De etablerer ofte rytmiske groovedialoger med de groovebærende elementene. Dette gir grooven *farge*, en form for utvikling, og intensitet. Foruten å spille repeterende synkoperte figurer spiller de også ofte rytmiske fraser som er 'så ute av time' at de er nesten umulige å notere. Slike fraser gir en ekstra grad av rytmisk friksjon og nerve i musikken, og beskrives som vist i den etnografiske diskusjonen, ofte som å spille med *bomba* eller *sabor*. I tillegg er de grooveimproviserende elementene kjennetegnet av en definert og perkussiv klang. I piano kommer dette til uttrykk via dobling og tripling av oktaver.

Oppsummerende vil jeg inndelegge groovebegrepet i primært to "grammatiske" nivåer. Disse kan kalles *groove som substantiv*, og *groove som verb*. Groove som substantiv forsøker å beskrive deskriptive rytmiske strukturer og elementer i grooven, mens groove som verb beskriver den normative estetiske erfaringen. I de følgende grooveanalysene i neste kapittel vil jeg primært gjøre analyse av groove som substantiv, og vekselvis utdype med beskrivelser av groove som verb, altså rettet mot den estetiske erfaringen grooveopplevelsen genererer. I oppgavens

⁴⁷ Forskjellen på grooveimproviserende, og kun improviserende elementer, beror på deres grad av perkussivitet, og musikkens grad av å spille på groove som et estetisk uttrykk.

siste kapittel, *Sammenlignende drøfting*, vil jeg diskutere disse to forholdene opp mot hverandre. Innenfor den videre grooveanalysen, forstått som substantiv, vil jeg skille mellom groovebærende og grooveimproviserende elementer. Disse inngår ofte i groovedialoger som er sentrale for grooveens uttrykk. Dette aspektet skiller afrocubansk jazz fra Danielsens grooveanalyser av funk, og viser hvordan afrocubansk jazz i større grad spiller på dynamiske grooveutviklinger med vekslende rytmisk intensitet som estetisk virkemiddel.

8.1.1 *Figure and Gesture som grooveanalytisk rammeverk*

I den tidligere nevnte boka ”Presence and Pleasure” (2006) skiller Danielsen mellom *figure* og *gesture* i sin grooveanalyse av James Brown og Parliament. Her omtales *gesture* som det faktisk spilte, slik det høres, mens *figure* omhandler referansestrukturen til det spilte.

” [...] it is important to distinguish between levels of pulses within such a theoretical framework and what is actually heard, between quarters as a structure of reference and quarters as sounding rhythmic gesture on the other” (Danielsen 2006: 46)

For å forklare spenningsforholdet mellom gester og figurer viser Danielsen til Deleuze sitt konsept om det aktuelle og det virtuelle. Deleuze sitt poeng er at både det virtuelle og det aktuelle manifesteres i det reelle. Eller som Danielsen skriver:

” [...] ;according to Deleuze, the virtual is not the opposite of the real but of a different manifestation of reality named the actual. In fact the virtual is fully real and must be defined as a part of the real object, as though the object resides partly in a virtual domain” (Danielsen 2006: 47).

Danielsen bruker Deleuze sine teoretiske poenger for å illustrere hvordan musikken oppleves i spillet mellom faktisk spilte musikalske gester, og deres virtuelle referansestrukturer som for eksempel puls. Danielsens poeng er; *hver gang en aktuell gest spilles trigges også visse virtuelle figurer eller referansestrukturer*. (2006: 47) Det spilte spiller både på dens aktuelle dimensjon som gest, og på dens virtuelle dimensjon som figur.⁴⁸ Eller som Danielsen skriver:

” Even though the structures of reference at play in a rhythm are not actual, in this case actual sound, they are neither to be regarded as something abstract or external to the music. Rhythm happens, so to say in the, in the span of actual sound and non-sounding virtual structures of reference (which, moreover, might have to do with the perceptual process generated in the listener). The virtual is working within the sounding event as something it may play with and against” (2001: 49)

Videre definerer Danielsen *gesture* som “*a demarcated musical utterance within the fabric of a rhythm*” (2006: 47) Dermed kan *gesture* både forstås som et slag/toner eller en gruppering av flere slag/ toner, så lenge de former en enhet. Danielsens figure-definisjon benevner de

⁴⁸ Denne tolkningen av begrepene figur og gest er også tyderligort og sentral i Ragnild Brøvig-Andersens analyse av groove og mediering i trip-hop (2007:15)

ulike musikalske referanse-strukturene til det spilte. Felles for figurene er at de ikke er en aktuell musikalsk gest, men snarere et skjema for forståelsen av en eller flere musikalske gester, som kan representeres via ulike referansesystemer som notesystemet:

” The figure is a virtual aspect of the gesture and might be conceived as a proposal or schema for structuring and understanding the gesture. In the following analysis, the figures will be represented by means of a notational system, which is satisfactory in most cases” (Danielsen 2006: 48)

I tillegg til mer generelle *figures* som puls, betegner Danielsen de karakteristiske funkkriffene i gitar, bass eller trommer, slik de fremtrer på notemarket eller gjennom vår forventning, som figurative elementer. Felles for de figurative elementene ved musikken er at de ikke representerer det *faktisk spilte*, men er basert på en erindring eller forventning om det spilte. Oppsummerende forstår jeg den figurative dimensjonen på tre plan⁴⁹. På den ene siden består den i rytmenes forenkling og avbildning på et notemark, eller via andre referansestrukturer. På den andre siden utgjør de figurative elementene summen av forventningene til den kodefortrolige funk-lytteren, som for eksempel forventningen om en tidlig ener på basstromma. På den tredje siden rommer figur-begrepet visse underforståtte persepsjonelle fortolkningspraksiser som for eksempel tilleggelsen av en ikke-spilt puls i funk, eller tilleggelsen av ikke-spilt clave i cubansk musikk. *Gesture* skiller seg fra figur ved å være musikken slik den faktisk oppleves i presens. Ifølge Danielsen hindrer notasjon, og dens iboende medieringsprosess, oss i å fange gesten, slik den ble spilt. I Danielsens analyse av James Brown, prøver hun å beskrive fraseringen av gester ved hjelp av mikrorytmisk analyse for å gjøre en mer detaljert analyse. Et av Danielsens poenger er at gestenes eksakte plassering i tid, representert ved en litt tidlig ener på basstromma, og gestens interaksjon med vår forventning om en ener, utgjør et sentralt trekk ved Browns estetikk⁵⁰. Mine auditive grooveanalyser av *El cadete Constitutional* og *Charly en la Habana* vil i størst grad fokusere på rytmenes figurative plan gjennom transkripsjon ved noter. Dette kan gi et bilde av hvordan rytmiske mønstre interagerer i forhold til hverandre. Groovemønstrenes rytmiske gester og fraseringstrekk vil jeg analysere og beskrive med ord. Disse beskrivelsene kan utfylle bildet notemarket tegner av musikken via mer gestiske beskrivelser av musikken. I analysen vil jeg videre diskutere hvordan rytmemønstrene forholder seg til to sentrale figurer *claven*, samt

⁴⁹ De norske begrepene figurative dimensjonen og begrepet figur er oversettelinger av figure dimension og figure. Disse oversettelsene vil brukes videre i oppgaven.

⁵⁰ Her oppstår imidlertid et problematisk trekk ved selve distinksjonen mellom figur og gest. Har Danielsen ved å avbilde en musikalsk gest mikrorytmisk via ett sett referansestrukturer transformert gesten til en figur? Er det i det hele tatt mulig å beskrive gester på et presist mikrorytmisk nivå uten at de da får status som figurer ved at de blir representert via referansestrukturer som implisitt er bærere av en puls og ett sett referansestrukturer? Disse spørsmålene lar jeg imidlertid ligge da en problematisering av forholdet mellom figur og gest griper inn i en mer filosofisk diskusjon om fortolkning og representasjon som ligger utenfor oppgavens rammer.

deres implisitte forhold til puls. Disse figurene vil jeg skille fra andre figurer og gi navnet *persepsjonsfigurer*. Persepsjonsfigurer er definert som forskjellige fra andre figurer da de ikke er skisser eller forventninger om noe som er, eller blir, spilt. *Persepsjonsfigurer* er isteden definert som *sentrale ikke-spilte kategorier musikken oppleves auditivt gjennom*. En slik forståelse av persepsjonsfigurer er inspirert av Kviftes beskrivelse av metrum i norsk folkemusikk:

”the meter” [her forstått som puls...] is not present in the sound, the listener must seek clues from other sources to decide which meter to use, and as researchers so must we. The musical sound will not provide us with *all the pertinent information we require*” (Kvifte 1986: 497)

Det er viktig å presisere at ulike stiler har ulike persepsjonsfigurer. I analysen av afrocubansk jazz er de to mest sentrale persepsjonsfigurene *claven* og *puls*. Rytmefigurenes relasjon til *claven* vil tre frem som primært referansepunkt. Den følgende figurative analysen vil dermed diskuteres opp mot to persepsjonsfigurer: i) Rytmefigurenes interaksjon med *clave*-figuren. I praksis vil jeg illustrere dette ved to notelinjer; en med *claven*, og en med rytmefiguren jeg diskuterer. ii) Gjennom bruk av vestlig notasjonsteknikk, og den medieringsprosessen denne representerer, vil rytmenes forhold til en 4/4 tre i forgrunnen av analysen.

På samme måte som skriftspråket og det fonetiske alfabet er medier som legger føringer for min analyse, former medieringsprosessen i vestlig notasjonsteknikk min måte å diskutere rytmefigurenes interaksjon⁵¹. Gitt medieringsprosessen vil notenes forhold til den metriske pulsinndelingen, og betoningsmønstre i 4/4 komme i forgrunn, og frasering, klang, og timbre tre mer i bakgrunnen. Forholdet til 4/4-takt vil jeg imidlertid rangere som sekundært da inndelingen i et vestlig betoningsmønster i En (Tung), To (lett), Tre (tung), Fire (lett) gir liten mening i analyse av afrocubanske groover. Et eksempel på misforholdet mellom vestlig notasjonsteknikk, og cubansk musikk, og clavens betydning, fikk jeg illustrert ved en perkusjonstime i Cienfuegos:

Under perkusjonstimen ble jeg stadig forbauset over min lærers forhold til puls, han spilte det samme mønstret fra forskjellige slag hver gang, mens han hele tiden sang ellet klappa en polyrytmisk motstemme, som jeg etter hvert lærte å kjenne som claven. Ut i fra min vestlige musikkskolering prøvde jeg å finne enern' i musikken for å forstå frasen, men enern' unnslopp meg hver gang og jeg begynte å lure på om det var en skeiv taktart. På spørsmålet om hvor begynner frasen, og hvorfor synger du den andre rytmen oppå? Svarte Obatong: ”- Den har ingen begynnelse, den bare går, rytmen må følge claven derfor synger jeg claven”. (Feltnotater Cienfuegos, 17.10.2005)

⁵¹ Ifølge McLuhan former mediumet vi uttrykker oss i, vår forståelse av fenomenet;

” Det vi holder for sant eller godt er betinget av det medium påstandene uttrykkes i. Ja selve påstandsformen - det at vi framsetter påstander som vi i sin tur forsyner med argumenter – er en diskurs som først kan komme i stand etter at det fonetiske alfabet og boktrykkerkunsten har fått innpass [...] Vi er fanget av mediet” (McLuhan gjengitt i Schaanning 2000: 235)

På denne timen syntes mine konsepter om en 4/4 taktfølelse å komplisere læringsprosessen, da min lærer mente rytmene ikke hadde noe startpunkt, eller noen ener i vestlig forstand. Istedenfor å beskrive cubanske rytmemønstre etter et 4/4 notasjonssystem synes det viktigere å analysere de synkoperte rytmefigurene i forhold til hverandre, og claven. Det virket som han kunne begynne på vidt forskjellige steder i takta. Et gjennomgående trekk jeg etter hvert la merke til var at han ofte begynte å spille på *firern'* eller *fir' og*, da disse aksentueres med tunge dype congaslyder. I starten tolket jeg imidlertid disse firern'e og fir og'ene som enere. Min trang etter å definere rytmemønstre til en definert ener, og et definert startpunkt var ofte forvirrende i møtet med cubansk musikk. Innenfor afrocubanske groover virker det snarere som rytmefigurene oppfattes i en mer sirkulær tidsopplevelse som repeteres med små variasjoner, uten noen klar start eller slutt. Det faktum at jeg er ”fanget” i mediet vestlig notasjonsteknikk, når jeg analyserer afrocubanske rytmestrukturer gjennom noter, velger jeg imidlertid ikke å problematisere videre da dette er den mest etablerte, effektive, og lesbare måten å fremstille min analyse på. Samtaler og intervjuer med cubanske jazzmusikere gir, i tillegg til notasjonssystemet, innfallsport til et mer tekstbasert medieringssystem. Sammen kan medieringssystemene notasjonsteknikk og tekstbaserte beskrivelser gi et rikere bilde av grooveestetikken i afrocubansk jazz.

8.1.2 *Gates Signifying-begrep fra boka ”The Signifying Monkey”*

I tillegg til Danielsens nevnte begreper vil jeg bruke et aspekt ved Gates sitt begrep *Signifying* fra boka *The signifying Monkey*, som grooveanalytisk verktøy i den videre grooveanalysen. Foruten Gates sin beskrivelse av Signifying vil jeg også presentere utdrag fra Robert Walsers bruk av signifying-teorien i hans analyse av Miles Davis i artikkelen 'Out of notes'. Jeg vil konsentrere meg om Gates sin beskrivelse av Signifyin(g) i kun *en* betydning, nemlig i betydningen; *spille på estetiske praksiser fra en tradisjon*. Som presisert tidligere, er forståelsen av afrocubansk jazz som *mezclada* (blandet), grunnleggende blant cubanske jazzmusikere. Signifying-begrepet til Gates kan brukes til å analysere afrocubansk jazz sitt interne spill med andre praksiser i afrocubansk musikktradisjon. Gates beskriver Signifying slik⁵²:

” [...] let me admit that the implicit premise for this study is that all texts Signify upon other texts, in motivated and unmotivated ways [...] The trope of the Talking Book, of doubled-voiced texts that talk to other texts, is the unifying metaphor within this book. Signifyin (g) is the figure of the double-voiced [...]” (Gates 1989 xxiv-xxv)

⁵² Jeg vil presisere at jeg dermed ser bort fra flere sentrale aspekter ved Gates sitt signifying begrep. De andre aspektene av Gates sitt begrep er imidlertid mindre relevante for videre analyse og vil derfor blir ekskludert i denne fremstillingen.

Det illustrerte poenget, nemlig at tradisjonen spiller retorisk tilbake på seg selv, poengterer og utdyper Gates flere steder i teksten. Et eksempel ser vi i den følgende beskrivelsen:

”The mastery of Signifyin(g) creates *homo rhetoricus africanus*- allowing-through the manipulation of these classic black figures of Signification- the black figures to move freely between two discursive universes” (Gates 1989:75)

Gates teori om Signifyin(g) som en form for intertekstualitet, kommer også til uttrykk i Robert Walser sin bruk av signifyin(g)-analyse av Miles Davis sin solo på låta *My funny Valentine*.⁵³

”The melody of My funny valentine was so familiar to his audience that Davis did not need to state it before signifyin’ on it; to brief phrases serve to establish the tune” (Walser i Gabbard 1995: 174)

Her viste Walser hvordan analyse via Signifyin(g) kunne vise hvordan Miles Davis spilte på intertekstuelle koder som lå *utenfor* det spilte, i form av lytternes kjennskap til melodien.

Walser og Gates sin bruk av signifyin(g)-teori kan tilføre nye betraktningsmåter til jazz- og groove- analyse, og avdekke ulike former for kommunikasjon i jazzband. Jeg oppfatter imidlertid mangelen på avgrensing av signifyin(g)-teorien som teoriens svakhet. I en vid forstand står fortolkeren fri til å lese uendelig mange intertekstuelle forbindelser i kunstuttrykket, da Gates definerer *signifying* som kunstuttrykkets evne til å spille på andre tekster og diskursive universer (Gates xxiv og 75: 1989). I min oppgave vil jeg derfor avgrense bruken av signifyin(g)-teori til; I hvilken grad afrocubansk jazz kan oppleves som signifyin(g) av stiltrekk, primært rytmiske, fra cubansk populær- og folkemusikktradisjon. Beskrivelsene fra den etnografiske analysen i forrige kapittel illustrerte hvordan afrocubansk jazz spiller på sjangre som *son* og *rumba guaguanco* i cubansk musikktradisjon. Slik kan signifyin(g) som analytisk verktøy vise sentrale intertekstuelle forhold mellom afrocubansk jazz og afrocubansk musikktradisjon.

8.2 *Rytmiske strukturer i afrikansk og afroamerikansk musikk*

Som presisert tidligere har afrocubansk jazz flere fellestrekk med afrikanske og andre afroamerikanske musikktradisjoner. I dette avsnittet vil jeg presentere beskrivelser av rytme fra musikkvitenskaplige studier av afrikansk og afroamerikansk musikk. Felles for tekstene er at de diskuterer rytmiske strukturer, og estetiske særtrekk, innen afrikansk og afroamerikansk musikk. Som Danielsen påpeker i *Presence and Pleasure* er dette sentralt, da både den

⁵³ Gates sin bruk av signifyin(g) i betydningen intertekstualitet minner i stor grad om Barthes og Kristevas konsepter om intertekstualitet, eller som Danielsen beskriver Gates: “Gates uses the term intertextuality for indirect inclusion [...], and the parallel to intertextuality in the sense of Kristeva and Barthes is fairly striking. According to Barthes, every text is an intertext. Other texts [...] are present within it in more or less recognizable forms, and as a condition for every text” (2006:57-58)

afrikanske og afroamerikanske bruken av instrumenter er forskjellig fra en vestlig tilnærming.

Dermed blir også den afroamerikanske musikkestetikken annerledes:

“the black treatment of instruments – the piano or the voice, for example- is very different from the Western art music traditions treatment, and it could further be used as evidence for the existence of a particularly black aesthetic linked with African musical practices” (Danielsen 2006: 31)

I Olly Wilsons artikkel presenterer han lignende beskrivelser i tillegg til ytterligere fire

sentraltrekk ved afrikansk og afroamerikansk musikk. Alle disse, til sammen fem

karakteristika, er sentrale i afrikansk og afroamerikansk musikk. Wilson beskriver de slik:

”[I] a tendency to create musical structures in which rhythmic clash or disagreement of accents is the ideal...[II] a tendency to approach singing or the playing of any instrument in a percussive manner...[III] a weakness for a kaleidoscopic range of dramatically contrasting qualities of sound...[IV] a tendency towards a high density of events within a relatively short time frame...[V] a tendency to create musical forms with antiphonal or call and response structures (Wilson 1992: 328-329)

Disse fem punktene er også høyst sentrale innen afrocubansk jazz. Dette gjelder særlig punkt

en, to og fem. Som skrevet tidligere er afrocubansk musikk kjennetegnet ved dens

polyrytmiske, komplekse og synkoperte rytme- og groove-strukturer. Alle disse trekkene

finner gjenklang under punkt I hos Wilson, som lyder; “musical structures in which rhythmic

clash or disagreement of accents is the ideal” (ibid). Afrocubansk jazz er også nevneverdig

preget av punkt to, nemlig; *evnen til å synge eller spille på en perkussiv måte*. Dette kommer

blant annet til uttrykk i de perkussive pianosoloene til Gonzalo Rubalcaba, og beskrivelsene

av trompetspilling i afrocubansk jazz via primærinformantene Manzano og Gonzales.

8.2.1 *Antifonal interaksjon- grunnleggende rytmisk struktur*

Selv om både punkt en og to er tilstede i afrocubansk jazz er det særlig punkt fem, nemlig

bruk av *antifonale*, eller *call and respons*- baserte stiler, som er lettest å gjenfinne i

afrocubansk musikk. Dette er blant annet vist i de tidligere beskrivelsene av musikkstilene

rumba guaguancó og folkemusikkstilen *chachaolokuafú* (se s 33-36). I tillegg viser følgende

utdrag fra de etnografiske intervjuene, hvordan trommeslageren Giraldo Piloto tenkte i

antifonale strukturer når han improviserte på trommer:

”**K:** Kan du beskrive hva du tenker når du improviserer på trommer i afrocubansk jazz og *la música cubana*?

G. Piloto: Jeg liker å tenke i forhold til spørsmål og svar. Når jeg gjør mine soloer liker jeg å tenke at noen spør meg om noe og at jeg svarer til han. Men det som skjer er at spørsmålet lager jeg selv. For eksempel slik [han begynne å synge for å illustrere...] Det er ulike fraser som jeg spør og svarer gjennom” (Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna 10.01.2007)

Beskrivelser av antifonale strukturer er også tydeliggjort i John Miller Chernoffs bok *African*

Rhythm and African sensibility (1979). I Chernoff sitt musikketnografiske studie av

Vestafrikansk perkusjonsmusikk fant han at flere av musikerne forsto rytmene som rytmiske dialoger med hverandre. Det viste seg at musikerne hadde problemer med å spille en rytme alene. De forsto ofte sin rytme ut i fra motrytmen og den antifonale interaksjonen mellom flere rytmer. Dette trekket kommer tydelig frem i Chernoffs beskrivelse av trommeslageren Ibrahim:

”Ibrahim felt that his isolated beating was meaningless without a second rhythm [...] he could not even think of the full range of stylistic variations he might play without the beating of a second drum” (1979: 51)

Det samme poenget er beskrevet i Olavo Aléns studie av *la Tumba Francesa*, som er en eldre afrocubansk perkusjonstil fra Guantanamo og Santiago de Cuba. Innenfor *la tumba francesa* er *catá* det rytmemønstre som driver musikken fremover:

”Then we made individual recordings from each of the drums, using the cata as a guide, because without the rhythm of the cata, the other rhythms simply could not play” (Alén 1995: 55)

Som Alén påpeker greide ikke trommene å orientere seg med mindre *la catá* viste ”veien” i grooven. De kunne simpelthen ikke spille inn trommene hver for seg uten at de spilte med *catá*.

8.2.2 *Offbeat-phrasing*

I Richard Watermans eldre tekst ”Hot” *rhythm in negro music*, fra 1948, påpeker han et viktig trekk innen afrikansk musikktradisjon. Her beskriver Waterman hvordan ulike fraser og melodier i afrikansk musikk ofte tendenserer mot å aksentuere utenfor pulsslagene. Dette kaller han *offbeatphrasing*. Ifølge Waterman er dette forskjellig fra vestlige musikktradisjon, hvor melodiene tradisjonelt sett blir frasert mot pulslagene, og særlig på slag *en* og *tre*. Han skriver:

”Where the accents of European melodies tend to fall either on the thesis or the arsis of the rhythmic foot, the main accents of African melodies- especially those of ‘hot music’ - fall between the down and the up-beats. The effect thus produced is that of temporal displacement of the melodic phrase, in its relationship to the percussion phrase, to the extent of a half beat. The displacement is usually ahead, so that the melodic beat anticipate the melodic beat, although on occasion the percussion accent is allowed to anticipate the melodic beat” (1948: 25)

Selv om Watermans beskrivelse av *offbeat-phrasing*, i prinsippet kan omhandle alle fraseringer mellom ”the down and the up-beats [...]” (ibid), er han inne på et vesentlig trekk som også er sentralt i afrocubansk musikktradisjon, nemlig tendensen til å spille synkoperte og ikke betonte slag. Dette ble også beskrevet i den etnografiske analysen hvor flere av primærinformantene poengterte betydningen av begreper som *triplets cubano* og *las syncopas*. Deler av musikkens nerve, og dens rytmiske kvalitet, synes nettopp å utspille seg i denne spenningen mellom en jevn puls, og *offbeat*-fraserte melodier og improvisasjoner.

Afrocubansk musikk sin tendens mot å være basert på former for *offbeat-phrasing* er også tydeliggjort i Aléns beskrivelse av *la tumba francesa*. Ifølge Alén gjør notesystemets underliggende medieringsprosess og primære inndeling i todelt eller tredelt underdelingsstrukturer det umulig å beskrive rytmene i *tumba francesa* på en fullgod måte, da de treffer mellom pulsslagene:

”[...] It should be noted that these relationships [noterepresentasjoner i to eller tre-delt underdeling] are only Approximations of their real values, and they were made to facilitate the representation using the simple relationship that music notation offers us. The rhythms themselves are much more complex” (Alén 1995: 55)

Watermans beskrivelser av offbeat-frasering, og med Aléns beskrivelse av å spille mellom slagene, kombinert med mine informanters tidligere betoning av *las syncopas* og *triplets cubano* (s. 79-81), viser sentrale trekk ved frasering i afrocubansk jazz.

8.2.3 *Multilinjære rytmiske strukturer*

I tillegg til Waterman, Wilson, og Alén beskriver den afrikanske musikkforskeren Nketia sentrale aspekter ved afrikansk musikk og rytme som har overføringsverdi til afrocubansk jazz. Dette gjelder særlig hans beskrivelse av *multilinear organization*, hvor ulike perkusjons- og melodi-instrumenter inngår i komplekse rytmiske, og ofte repeterende strukturer. Hans poeng er at i slike multilinjære rytmestrukturer har hvert mønster en stemthet, eller klangfarge, som underbygger det polyrytmiske uttrykket. Ved at ulike perkusjonsinstrumenter er stemt forskjellig kommer de ulike rytmene klarere frem. Nketia beskriver dette slik:

”In multilinear organization, the use of instruments of different pitches and timbres enables each one to be distinctly heard. It enables their cross rhythms to stand out clearly in the form of little ‘tunes’. Hence, although rhythm is the primary focus in drumming, some attention is paid to pitch level, for the aesthetic appeal of drumming lies in the organization of the melodic elements” (Nketia 1974: 137)

Via multilinjær organisering av de cubanske rytmene, og mønstrene, skapes deler av det suggererende, kraftfulle, og grooveaktige uttrykket i afrocubansk jazz.

8.2.4 *Puls som en grunnleggende rytmisk struktur*

I tillegg til de presenterte beskrivelsene av rytme og rytmestrukturer påpeker flere av de nevnte teoretikerne musikkens tilknytning til en puls. Dette er grunnleggende innen både afrikansk og afroamerikansk musikk. Pulsen kan enten spilles eksplisitt, eller impliseres gjennom ulike rytmemønstre. I de tilfellene den spilles implisitt vil den, i tråd med forrige avsnitt, beskrives som en *persepsjonsfigur* da den konstrueres hos lytteren og ikke kan ’gjenfinnes’ i lyttemateriale. Chernoff beskriver musikkens puls-dimensjon som grunnleggende i sin studie:

"[...] it is precisely the ability to identify the beat that enables someone to appreciate the music. We begin to 'Understand' African music by being able to maintain in our minds or our bodies, an additional rhythm to the ones we hear" (Chernoff: 1979: 48-49)

Selv om ikke pulsen behøver å være metrisk matematisk inndelt skal den holde et relativt jevnt tempo og være basert på en relativ jevn underdeling. Pulsen er dermed et slags premiss for rytme innen store deler av afrikansk- og afroamerikansk- musikk. En slik beskrivelse av puls er gjeldende for det auditive materiale jeg skal analysere av afrocubansk jazz.. Etter å ha skissert sentrale strukturer, og kategorier ved rytme og groove i forskning på primært afrikansk og afroamerikansk musikk, vil jeg gjøre en mer konkret presentasjon av rytmiske mønstre, og riff i afrocubansk *son*- tradisjon, da afrocubansk jazz, etter mitt skjønn og ut ifra den etnografiske analysen, kan sies og være sterkt påvirket av *son*-tradisjonen.

8.3 *La clave, las syncopas, y la poliritmia en el jazz afrocubano*

Som vist i den etnografiske analysen, og den tidligere beskrivelsen av *afrocubansk musikktradisjon*, utgjør *claven* et grunnleggende trekk musikken. *Claven* ses på som hjørnesteinen i det cubanske musikere kaller *la poliritmia en la música afrocubana*. Sett i lys av grooveanalyser i nyere musikkvitenskap kan *claven* beskrives som nøkkelen til den afrocubanske *grooveforståelsen*. I dette avsnittet vil jeg analysere, og beskrive, hvilken funksjon *claven* har som rytmisk og groove-organiserende element i cubansk *son* og i afrocubansk jazz. Foruten *la clave* vil jeg fokusere på sentrale synkoperte rytmestrukturer i de groovebærende og grooveimproviserende elementene i stilen. Jeg vil samle de ulike synkoperte rytmestrukturane under begrepet *las syncopas*, som her referer til typiske cubanske synkoperte rytmestrukturer. Via rytmisk analyse vil jeg diskutere hvordan de forskjellige rytmemønstrene inngår i rytmiske dialoger, og hvordan disse rytmedialogene skaper den afrocubanske groovefølelsen. En slik tilnærming er i tråd med Fernando Ortiz sin analyse av rytmikk og sang i afrocubansk musikk i boka *La Africanía de la música folklórica cubana* (først gitt ut i 1950). I hans beskrivelse av folkemusikkstilen *batá* (Ortiz 2001: 313-362), som består av perkusjon og sang, viser han hvordan *batá*-trommene bør forstås som om de konverserer. Han skriver:

"[min oversettelse]; Og *batá*-trommene, som vi sier de 'snakker'. På "trommespråket" "konverserer" *Iyá* og *Itótele* [den største og den mellomstore trommen], mens *okónkolo* [den minste trommen] spiller en basisrytme, men i noen tilfeller for eksempel i *Orunla*-stilen, og den som heter *báyuba* og i noen andre, avbryter den lille trommen [okónkolo] de to andre med noen 'snakkende' ord. [på cubansk/spansk]: *Y los batás, ya hemos dicho, "hablan". En las "lenguas" de los tambores Iyá y el Itótele "conversan" mientras el okónkolo ejecuta un ritmo básico; si bien a veces por ejemplo en el toque de Orunla, en el llamado Bayuba y en algun otro, el tambor pequeño interviene "hablando" algunas palabras*" (Ortiz 2001: 313)

I lys av Ortiz sin beskrivelse kan en diskusjon om hvordan de ulike rytmene er i dialog med hverandre kaste lys over rytmiske strukturer i den afrocubanske grooven.

8.3.1 “*The clave is the key, and the key is the clave*” (Uribe 1996: 34)

Som påpekt i underproblemstilling to som lyder ”*Hvilken groovemessige rolle har claven, og hvordan former dens interaksjon med andre rytmiske mønstre det groovemessige uttrykket i afrocubansk jazz?*”, og i den etnografiske analysen, har claven en sentral groovemessig funksjon afrocubanske jazz. Dette avsnittet vil diskutere clavens groovemessige funksjon på et mer konkret og analytisk nivå. *Clave* betyr nøkkel på spansk, og er en grunnrytme på to-takter som ligger til grunn for nesten all afrocubansk populær, jazz, og folke-musikk. Allerede i Alejo Carpentiers *La Música en Cuba*, som først ble utgitt i 1946, ble claven-rytmen forstått som den mest grunnleggende rytmen i cubansk musikk. Eller som Carpentier skriver:

” [min oversettelse] Det er interessant å merke seg, i det følgende, at claverytmen [...] er den eneste som kan tilpasse seg, uten variasjon, til alle typer av cubanske melodier, og som derfor skaper et konstant rytmisk element [på cubansk/spansk:] Es interesante señalar de, de paso, que el ritmo de las claven [...] *es el único que puede ajustarse siempre, sin variantes, a todos los tipos de melodías cubanas*, constituyendo por lo tanto, una especie de constante escasional” (1979: 55)

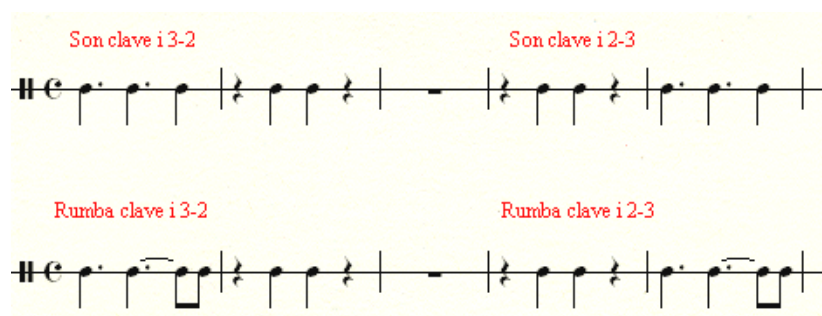
Claven-rytmen spilles på et instrument ved samme navn, ved at to trepinner med en diameter på ca 3 cm, og lengde på rundt 10, slås mot hverandre. Etnomusikologen Raul Fernandéz viser hvordan den cubanske poeten Federico Garcia Lorca har beskrevet claven-rytmen med den treffende metaforen; ”*wooden raindrops*”, som er oversatt fra ”*gota de madera*”(2006: 26). *Claven*-rytmen fungerer som en slags synkopert puls, ostinat, eller grunnrytme, som alle musikere forholder seg til mens de spiller. Den inndeles videre i to hovedkategorier: *son-clave*, og *rumba-clave*.⁵⁴ Rumbaclaven kalles også *clave-guaguancó*, da den kommer fra *rumba guaguancó*. Alle *clavene* består av en takt med to slag, og en med tre slag, og omtales som to-tre, eller tre-to for å indikere hvilken takt man starter på. Når først musikken er i gang holder *claven* seg uendret, og bytter sjeldent fra 2-3 til 3-2⁵⁵. Det hender imidlertid at cubanske komponister ’spiller med’ claven, og endrer *clave*-retningen ved å legge inn fraser på fem, syv eller andre odde taktgrupperinger. Ved at claven går over to takter, vil en asymmetrisk frase på fem eller syv takter forandre claven fra to-tre til tre-to. *Claven* kan enten spilles eksplisitt, eller impliseres via andre rytmiske mønstrene da all rytmisk aktivitet bør skje i forhold til claven. Fløytisten Magela Herrera beskriver *clavens* funksjon slik:

⁵⁴ I tillegg finnes flere claven i 6/8 disse har jeg ikke plass til å diskutere da de er mindre relevante for mitt studie.

⁵⁵ Det finnes ingen ’regel’ i musikk uten unntak. Det er likevel svært sjeldent at man krysser claven i en og samme låt og bytter fra to-tre til tre-to.

”M. **Herrera**.- Når jeg begynte å spille *la música cubana* spilte jeg mens jeg trampet claven med foten, hørte på el tumbao (bassmønsteret) og følte *el tiempo fuerte* (pulsslagene en og tre). I starten hendte det at jeg spilte feil clave (2-3, da det var 3-2) men etter hvert lærte jeg claven å kjenne, og fikk selvsikkerhet i claven [confianza en la clave] (Feltnotater Havanna 27.10.2006)

I det følgende har jeg gitt en enkel fremstilling av *son-clave* og *rumba-clave* i to-tre og tre-to i 4/4 fordelt over to takter. Slik kan jeg illustrere de to ”sidene” av claven fordelt på to takter. I praksis spilles og noteres musikken ofte i doble noteverdier, altså punkterte åttendeler og sekstendeler fordelt på en takt, eller notert i 2/4, da musikken ofte holder et holder et raskt tempo. Her følger de to clavene gjengitt i et ”saktere” tempo, fordelt på to takter:



Forskjellen på rumba-clave og son-clave er at rumba-clavens tredje slag på tre siden treffer en åttendel senere enn det tredje slaget på tre-siden i son-claven. Ellers er de identiske. Pianisten og musikkviteren Rebecca Mauleon beskriver hvordan store deler av den afrocubanske musikkarven går i polymeter, altså at todel og tredelt metrum blir spilt parallelt; ” [...] duple and triple meters played simultaneously.” (1993: 2). I forlengelsen av dette påpekte flere av mine cubanske perkusjonslærere hvordan cubanske musikk sjangre, og claven, opprinnelig ble spilt i en slags blanding mellom 4/4 og 6/8 takt. I lys av dette vektla flere cubanske musikere, særlig folkemusikere, i større grad clavens *rytmiske gravitasjonsfelt*, indre dynamikk og ’rytmiske melodi’, enn dens metriske posisjon. Disse beskrev claven som en rytmisk understemme som kunne ”strekkes” for å gi musikken mer dynamikk. Et eksempel på en claveforståelse som mer dynamisk kommer til uttrykk i en samtale jeg hadde med gitaristen Bautista, og hennes beskrivelse av clave i *rumba guaguancó*:

”D. **Bautista**: Min Onkel, Felipe Rodriguez, er en stor rumbero, og han sa flere ganger til meg, Danay du må spille claven med følelse og *sabor*, du må ikke spille som en datamaskin. Da en utenlandsk, og meget dyktig trommeslager fra Canada, skulle spille med min Onkel og hans rumbagruppe, sa Felipe flere ganger; Nei, ikke spill så stivt, du må føle claven, gi den mer sabor. Jeg var også der, og forsøkte å vise den canadiske trommeslageren poenget. Da hørte jeg nøye på kommunikasjonen mellom *los rumberos* [de andre musikerne i rumbagruppa] og lot claven flyte litt samtidig, som jeg holdt pulsen. Da sa min onkel; slik skal det gjøres, du skal føle claven inne i deg, smake den” (Samtale med Bautista, notert som feltnotater i Havanna 21. oktober 2006)

Foruten de nevnte beskrivelsene av clavens betydning viser også musikkviteren Victoria Eli Rodriguez et. al hvordan claven fungerer som en rytmisk grunnstruktur i cubansk musikk i det

tidligere nevnte to-binds verket *Los instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba* (1997: 62). Her beskrives claven som ” [...] *la linea ritmica* [...]” (*ibid*), som kan oversettes til den rytmiske linjen, altså det rytmiske referansepunktet eller utgangspunktet.

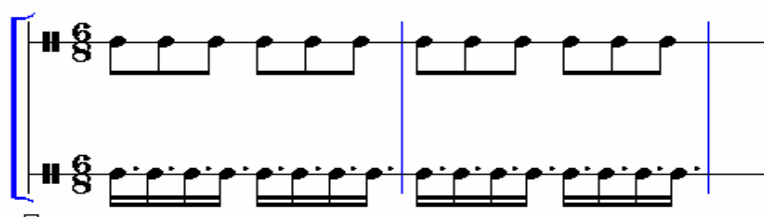
8.3.2 *Clave som referansepunkt kombinert med kryssrytmikk*

Som det skisserte utdraget fra feltnotatene illustrer ble det å føle, og oppleve claven, sett på som essensielt for å forstå cubansk musikk. Det var ikke nok å skrive ned claverytmen. Musikken skulle oppleves i spillet mellom *claven* og de andre rytmiske og melodiske mønstrene. Man skulle lytte *gjennom claven*. Ved at man lytter via claven fungerer claven som den *persepsjonsfiguren* de andre rytmene og grooveelementene oppfattes ut ifra. Dermed kan man forstå *clave*-rytmen som et viktigere referansepunkt enn pulsinnndelingen i 1,2,3,4. Pulsen ligger imidlertid innbakt i claven, i den forstand at *claven* bør holde et jevnt tempo. Som vist på forrige side var det også flere av mine informanter, særlig de som spilte afrocubansk folkemusikk, som mente claven skulle spilles med en viss fleksibilitet og dynamikk. På den andre siden bør ikke cubansk musikk tilknytning til en jevn puls undervurderes. Innenfor populærmusikkmiljøet og jazzmiljøet i Havanna, vektla flere av musikerne viktigheten av å spille med en tilnærmet perfekt metronomisk sans. Eksempler på dette opplevde jeg under intervjuene med den tidligere nevnte trommeslageren Giraldo Piloto og den cubanske saxofonisten Orlando Sánchez. I intervjuene påpekte begge nødvendigheten av å ha en clavefølelse som lå tilnærmet opp til en metronomisk sans.⁵⁶ Trommeslageren og rytmeteoretikeren Uribe skriver, i likhet med Sánchez og Piloto at det er viktig å ha en sterk puls for å ivareta den høyst synkoperte, polyrytmiske, og kryssrytmiske strukturen i afrocubansk musikk (1996:34). Uavhengig om musikken bør spilles eksakt metronomisk, eller med en viss menneskelig *touch*, er dens kryssrytmiske og synkoperte preg sentralt. Kryssrytmikken i afrocubansk jazz og andre *son*-beslektede stilarter kommer til uttrykk ved å variere mellom todelte og tredelte underdelingsstrukturer, og spille disse samtidig. Flere av mine perkusjonslærere beskrev viktigheten av å føle disse parallelle kryssrytmene. Nevnte Uribe er også inne på dette trekket og beskriver det slik:

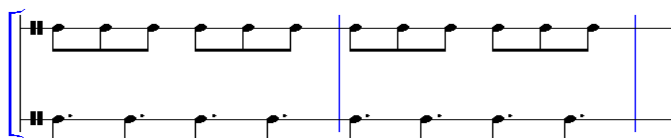
“Simultaneous duple and triple meter inflections as the layering of various rhythms over an ostinato puls, are some characteristics of African music that are very much the structural foundation of many Afro-Cuban rhythms” (Uribe 1996: 18)

⁵⁶ Det var imidlertid en viss grad av forskjell mellom de to da Piloto fokuserte på at claven skulle spilles nesten metronomisk men likefullt med en viss grad av menneskelig touch, mens Sanchez derimot ofte selv valgte å spille til programerte rytmer, enten de var cubanske brasilianske eller av andre slag, da han mente dette var 'best'.

Ved at man føler, eller har 'i bakhodet', kryssrytmer som; *to mot tre, tre mot to, tre mot fire, og fire mot tre*, i tillegg til andre synkoperte mønstre, kan man gi musikken dens ønskelige grad av synkopert og polyrytmisk *sabor*. Slike kombinasjoner kan gi musikken groovemessig kvalitet. Dette kan illustreres teoretisk ved å notere seks åttendeler i en 6/8 takt, parallelt med åtte punkterte sekstendeler. Hvis man tenker at pulsen går på to tunge slag pr takt, altså på hver første og fjerde åttendel, får man kryssrytmen fire mot tre i parallellkjøringen av punkterte sekstendeler og åttendeler. I og med at begge underdelingene er jevne, både de punkterte sekstendelene og de seks åttendelene, kan man likefullt notere rytmen i 4/4 ved å gjøre om de punkterte sekstendelene til vanlige sekstendeler for deretter å notere 6/8-åttendelene som åttendelstrioler. Da har man plutselig "snudd" kryssrytmen og får tre mot fire isteden får fire mot tre. Dette er bare to ulike måter å notere samme rytme på. Selv om de to rytmene er notert forskjellig høres de identisk ut. Hvis det er noen forskjell på de to rytmene kommer den eventuelt bare til uttrykk i aksentueringen og lydstyrken i mellom rytmene. I det følgende vil jeg illustrere den nevnte kryssrytmen i et noteeksempel i 6/8 inndelt på to notelinjer. Her er ikke pulsinndelingen fokus, da jeg like gjerne kunne fremstilt den i 4/4 eller 2/4, poenget er snarere å frem kryssrytmene.



I tillegg til kryssrytmene som oppstår mellom tre og fire, og fire mot tre oppstår det kryssrytmer mellom to og tre, og tre mot to, ved at man for eksempel gjør om de punkterte sekstendelene til punkterte åttendeler. Følgende eksempel kan illustrere dette:



Alle kryssrytmene man kan utlede fra 6/8 puls mot 4/4, eller vice versa, manifester seg i den gestiske fraseringen av de musikalske mønstrene, samt improvisasjonen i musikken.

"[...] this duple and triple meter relationship exists in all aspects of this music [afrocuban music], both in the specific instrumental parts as well as in the variations and the improvisations" (Uribe 1996: 38)

Relevansen av disse parallellkjørte rytmene var også en viktig del av min læringsprosess i cubansk perkusjon i timene med Alejandro Mayor på I.S.A.

"A. Mayor:- Du må lære deg disse følgende rytmene i alle tempo: tre mot fire, fire mot tre, to mot tre, og tre mot to, og lære deg og skifte umiddelbart mellom triol, seksendels og åttendelsunderdeling i musikken for å bli en god cubansk perkusjonist. "el sabor" ligger i evnen til å bytte underdeling hvor som helst i frasen slik at du veksler mellom å spille åttendeler, firedelstrioler, åttendelstrioler og sekstendeler iløpet av kort tid. I tillegg er det viktig å spille "mellom", disse rytmene, mens du føler kryssrytmene, *claven*, og *las syncopas*."

Selv om ulike kryssrytmer er sentrale i afrocubansk jazz via ulike kombinasjoner av parallellkjørt todelt og tredelt metrum påpeker Danielsen i sin studie av funk hvordan flere rytmefigurer er 'ufullstendige kryssrytmer. Ifølge Danielsen blir de ufullstendige kryssrytmer fordi grupperinger av for eksempel åttendeler i tre gjentas i fire sekvenser for så å aksentuere fire åttendeler og begynne på nytt igjen, altså; 3+3+3+3+4. Slike ufullstendige kryssrytmer kan også gjenfinnes i afrocubansk jazz. Slik har flere rytmestrukturer kryssrytmiske trekk, uten at de ender opp som 'rene' kryssrytmiske figurer. Danielsen (2006: 62) skriver:

"The funk and funk-related songs of James Brown contain many asymmetrical rhythmic figures, often organized as a grouping of eight eights into 3+3+2 or sixteen sixteenths into 3+3+3+3+4. If one takes the view that syncopated notes are not deviations from a basic pulse but rather comprise a regular pulse of their own, they may be considered hints of a cross-rhythmic layer, or more precisely, a counter-rhythm with a tendency toward cross rhythms"

Som Danielsen påpeker er det vanlig å ikke spille 'hele kryssrytmer', men i stedet spille motrytmer med tendenser mot kryssrytmikk. Dette gjelder også i afrocubansk jazz.

Selv om de presenterte eksemplene kan gi et innblikk i sentrale trekk i *la poliritimia en la música afrocubana* blir sjelden kryssrytmene spilt som eksakte metronomiske rytmer. Den samme perkusjonslæreren, Alejandro Mayor, beskrev isteden viktigheten av å spille rundt disse kryssrytmene. Som vist i den etnografiske analysen vektla flere av musikerne jeg intervjuet at rytmene skulle *føles på en kroppslig måte*. De skulle ikke fortolkes distansert og "kjølig" via noteark. Det trekket kommer også til uttrykk i den "cubanske" spillemåten. Det er ofte mønstrene fraseres litt "ute" av dets matematiske inndeling for å skape rytmiske spenning som kan gi den riktige *sabor-følelsen*. På en paradoksalmåte oppleves slike rytmiske gester ofte som både *ute* og *inne* samtidig, da rytmenes 'upresise' plassering gir rytmene det lille ekstra, som skaper *sabor* eller *bomba*. Disse lar seg vanskelig notere eksakt, da de ofte kan relateres og noteres ut ifra flere ulike rytmer og synkoperte strukturer. Disse vil bli beskrevet under det jeg vil kalle mikrorytmiske gester

8.3.3 *Analyse av clavenes likheter og forskjeller, samt fraseringsidealer*

Jeg vil nå gå nærmere inn på tre-siden av *son*-claven. Som skrevet kan rytmen noteres på to måter avhengig av notasjonspraksisser og musikkens tempo. Enten består den av to punkterte firedeler og en firedel notert i 4/4, eller så er noteverdien halvert og oftest notert i 2/4 med to punkterte åttendeler og en åttendel. Flere av musikerne forsto imidlertid rytmen som mer dynamisk og fleksibel enn hva notarket tegnet, og spilte den ofte mer i retning av en firedels triol. Uavhengig av om rytmen er strukket eller ikke, omtales selve rytmen under navnet *el tresillo* blant cubanske musikere (Mauleon 1993: 51). Hovedpoenget med *el tresillo* er at det går tre slag over to pulsslag så man får en slags tre mot to-følelse, selv om de ikke er helt jevne.⁵⁷ Slik noteres den:



De tre slagene kan imidlertid som Uribe skriver ofte spilles ”*in the cracks between*” (1996: 52) og bør ikke nødvendigvis spilles metrisk ’korrekt’. Dette kan forklare hvordan *el tresillo* både kan oppfattes som overnevnte frase, som en firedelstriol, eller noe midt i mellom.

”A very common phrasing or articulation in both the reinterpretation of written rhythms as well as in improvisation of is to play between these two written rhythms so that the interpretations are sometimes literal and sometimes stretched or pulled so they re in the cracks between the two” (Uribe 1996: 52)

Selv om dette ser oversiktlig ut i notert form, vil det klingende resultatet ofte være svært vanskelig å gjengi eksakt med noter. I et intervju med jazzfløytisten Magela Herrera om fraseringsidealer fikk jeg illustrert viktigheten av det beskrevne poenget via Herreras begrep *rubatear*, og det tidligere nevnte *triplets cubano*. (Denne samtalen satte meg på sporet av videre spørsmål om *triplets cubano*, som er beskrevet i den etnografiske analysen). Det interessante med Herreras forståelse av *triplets cubano* var at mens *el tresillo* ble ’dratt’ i retning av en triol og forstått som noe annet på notarket, ble *triplets cubano* forstått som en triol, og ’dratt’ mer i retning av *el tresillo* og lignende synkoperte mønstre:

K: Kan du beskrive måten å frasere på mens du improviserer i *la música cubana*?

M. Herrera: Når man improviserer innenfor *la música cubana* har alle instrumenter en perkussiv rolle, også fløyta, og det er viktig å kommunisere med rytmene, og claven i musikken.

K: -Hvordan kommuniserer du med rytmene i musikken, og hvilke rytmer eller fraser spiller du når du spiller ”litt utenfor pulsen”.

M. Herrera: Det er viktig å tenke perkusivt, og utvikle mønstre og motiver rytmisk som skaper kontraster mot rytmene i musikken. For å skape disse kontrastene er viktig å *rubatear*, og bruke *triplets cubano*

K: Hva er å *rubatear*, og det å spille *triplets cubano*?

M. Herrera: -*Rubatear* er å spille utenfor takta, og samtidig inne i takta. *Triplets cubano* er å spille slik [hun spilte mens jeg klappa claven]

K: Jeg greide ikke å forstå det nøyaktig, var det offbeat-fraserte trioler, litt bakpå?

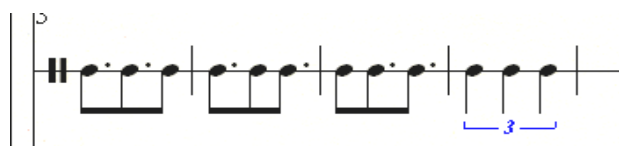
⁵⁷ Når den er notert i 4/4 med punkterte firedeler er pulsfølelsen alla breve, altså med to betonte slag pr takt, notemessig blir triolen her over fire slag, men oppleves over to slag

M. Herrera: Ja, det er å spille litt seige, og langsomme trioler, en følelse bakpå, mens du tenker på etterslagene (el *contratiempo*) (Samtale med Magela Herrera notert som feltnotater i Playa, Havanna, 21.10 2006)

Etter å ha hørt Magela Herrera demonstrere *triplets cubano* og gjort korte analyser av Herreras spill kom jeg til følgende forklaring på det vi kan kalle gesten *triplets-cubano*:

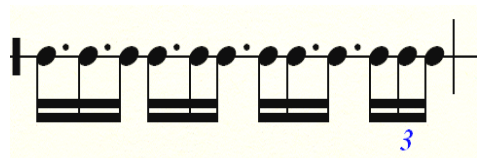
Triplets cubano er en fraseringsmåte innenfor cubansk musikk som går ut på å strekke ut, og forskyve på mikronivå, ulike *tresillos*. I og med at musikken ofte holder et relativt høyt tempo blir forskjellene mellom rytmene ganske små. Notasjonsmessig kan imidlertid *triplets cubano* forenklet beskrives som variasjoner av følgende fire rytmer:

Rytme I Rytme II Rytme III Rytme IV

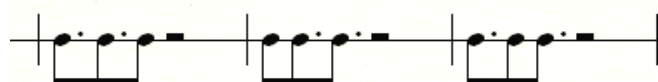


Likheten mellom rytme I og rytme IV, blir også beskrevet i Ortiz sin tidligere nevnte bok *La africanía de la música folklórica cubana* under beskrivelsen av rytmiske celler, kaldt *tresillos* [*células rítmicas afrocubanas*] (2001: 238). Foruten de beskrevne rytmene forekommer ”speilinger” av de samme rytmene ofte på sekstendels nivå. Altså variasjoner over følgende rytmer; (her er rytme beskrevet via forkortelsen *R I*, *R II* etc:)

R I' *R II'* *R III'* *R IV'*



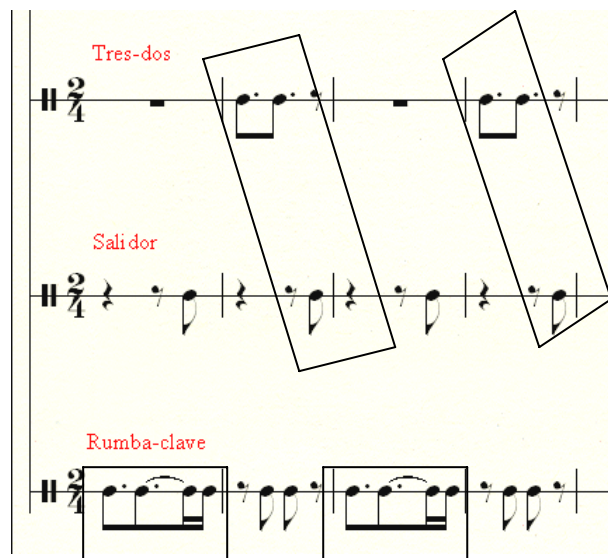
Denne måten å strekke trioler ut i tid, eller spille rubato trioler, mens man holder en fast puls, samt claven, i bevisstheten, kan forklare noe av den metriske skjevheten i afrocubansk *son* såvell som deler av *afrocubansk jazz*. Et eksempel som samsvarer med beskrivelsene av *tresillo* og *triplets cubano* fikk jeg først illustrert på et foredrag om frasering rytmikk og groove med jazzmusikeren Jon Balke, i regi av rytmeforskningsgruppen *Rhythm in the age of digital production*, på Institutt for musikkvitenskap 24. august 2006. Balke mente frasering i afrocubansk, og afrikansk musikk, ofte kunne forstås som hybrider mellom tre rytmer:



I tillegg viste han via piler, og utfyllende beskrivelser hvordan disse slagene kunne ’strekkes litt’ og dermed gjøre det vanskelig å notere musikken eksakt. Både Balkes eksempel og min tolkning av Herreras begrep *triplets cubano*, samt Ortiz sine beskrivelser, er inne på sentrale

trekk innen den metriske skjevheten og de mikrorytmiske nyansene i afrocubansk jazz. Her følger et konkret eksempel fra stilen *rumba guaguancó*, som flere av informantene mente var sentral i afrocubansk jazz, hentet fra tidligere nevnte Rodriguez et.al vol I (1997: 63).

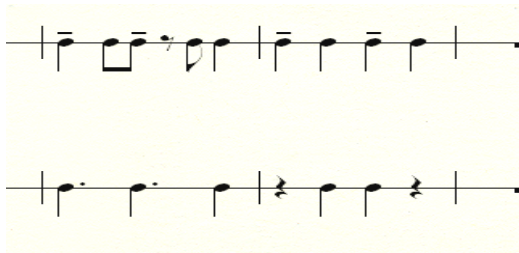
Eksemple illustrer hvor sentral *tresillo*-rytmen er i afrocubansk musikk (Markert i klammer):



Her ser vi både hvordan en variant av *el tresillo* er utledet fra claven, samtidig som *el tresillo* danner utgangspunktet for en antifonal rytmisk interaksjon mellom de to conga-trommene *tres-dos* (stemt i midt-register) og *el Saldior* (stemt i dypt register) og rumba-claven. Den antifonale interaksjonen mellom de to forenklete rytmenotasjonene av congas-trommene viser hvordan *tresillo*-delen av claven videreføres kontrapunktisk slik at en variant av tre-siden av claven alltid er 'klingende'. Dette skaper en rytmisk friksjon som er karakteristisk for musikken.

8.3.4 *El cincoillo- signifying la clave*

Foruten de nevnte begrepene *el tresillo* og *triplets cubano* er *cinquillo*-rytmen sentral innen cubansk musikktradisjon. *El cincoillo* er en etablert del av den cubanske rytmetradisjonen, og er i likhet med *el tresillo* blant annet beskrevet i Ortiz nevnte bok (2001: 238). Opprinnelig ble rytmen kjent som et grunnmønster i *danzón*-stilen, som var en populær dans i det spanskættede aristokratiet på Cuba, og idag er kjent som Cubas nasjonaldans. Her skal jeg imidlertid bare fokusere på hvordan *cinquillo*-rytmen ofte brukes som rytmisk-melodisk element i son-beslektede stiler da den markerer tre-siden av claven:



I interaksjonen mellom *el cincoillo* og claven ser vi at *el cincoillo* er mest synkopert på tre-siden av claven og mindre synkopert på to-siden av claven. Det interessante med henhold til *son*-influerte musikkstiler, som afrocubansk jazz, er hvordan denne rytmen er 'forkledd' i ulike melodifraser som dermed *signifiser* clavens retning. Et eksempel ser vi i den følgende velkjente melodisnutten fra en av 30-tallets største cubanske hits i USA, *El manicero*:



Her ser vi hvordan *cinquillo*-rytmen inngår i melodifrasen i både andre og fjerde takt og slik artikulerer clavens tre-side. Slik *signifiser* *cinquillo*-rytmen dermed clavens retning.

8.3.4 Clavens spenning/avspenningsdikotomi

Som Faye beskrev i den etnografiske analysen bør ikke claven primært forstås som en todelt figur inndelt i to takter, men som en selvstendig frase, *la clave es la clave*. For å belyse noen sentrale strukturer, og spenningsmønstre ved claven, vil imidlertid likevel en todeling være illustrerende. I det følgende vil jeg beskrive claven på to takter i 4/4 da dette vil klargjøre clavens spenningsdikotomi. Uribe omtaler takta med tre slag som *fuerte* (sterk), mens takta med to slag beskrives som *debil* (svak). Gjennom dette styrkeforholdet oppstår det en form rytmisk spennings- avspennings-, dialektikk i *clave*-figuren.

"First, the strong and weak bars establish a pattern of tension and resolution – the three side creates and "up" and the two side "brings it down". Second, the same claverhythm create a call and response pattern. The three side calls, the two side responds. This is in itself a tension-resolve pattern" (Uribe 1996: 39)

Spennings-avspenningsforholdet i claven kommer til uttrykk gjennom alle instrumentene i musikken. (Disse vil jeg gjøre en figurativ grooveanalyse av i neste avsnitt). Dette prinsippet skaper noe av den ønskelige polyrytmiske karakteren i musikken. Eller som Uribe skriver; "[...] each instrument's pattern maintains the same call-and-response, tension-resolve characteristics in and of itself..." (1996: 39). Å spille i motsatt *clave*-retning blir kaldt å spille

cruzado, som kan oversettes med å krysse, eller bastard (Kunnskapsforlaget 2004: 67). Å spille *cruzado* er aldri musikalsk akseptabelt, da det bryter med grunnleggende rytmiske og groovemessig prinsipper i *son* og afrocubansk jazz⁵⁸. Ifølge Uribe kan det å spille *cruzado* sammenlignes med å være på en gospelkonsert i sørstatene i USA, hvor alle klapper på to og fire, mens du klapper på en og tre (Uribe 1996: 29). I tillegg til den skisserte spenningsdikotomien i *claven* har de ulike *claven*lagene ofte ulike betoningsmønstre, og noen slag i *claven* trer mer i forgrunnen enn andre. Det er i hovedsak to slag i *claven* som trer i forgrunnen. Disse kaller Uribe, i tillegg til Mauleon, og Patino, for *bombo*-, og *ponche*-slaget, og vil benevnes som dette videre. Her blir slaget 2-og på tre-siden referert til som *bombo*, mens slaget på 4-ern omtales som *ponche* (markeringer på 4-og, som er vanlig i stilen, blir ofte omtalt som en forsinket *ponche*). I kraft av den sterke aksentueringen fungerer *bombo*-slaget som et viktig rytmisk gravitasjonsfelt og møtepunkt for rytmefigurene. Dette kommer til uttrykk i fraseringen av mønstrene. Eller som Uribe skriver: "In your phrasing of this rhythms you not only have to keep the clave in mind- but the Bombo- note the and-of-two on the three side of the clave in order to project the right feel" (Uribe 1996: 67). Det andre slaget *ponche*-slaget er i likhet med *bombo*-slaget sterkt aksentuert, og opptrer ofte som referansepunkt og startpunkt for improvisasjoner og rytmiske variasjoner. Det beskrives slik av nevnte Uribe: "Beat four of the three side of the clave is called the Ponche (punch), as this note is a strong accent point, take-off point, target point, and cadence point" (Uribe 1996: 49)

Perkusjonisten Manuel viste meg indirekte betydningen av *ponche*-slaget i *claven* da han spilte variasjoner og improvisasjoner over standardmønsteret i *son* under bongó-undervisningen han gav meg på ISA. Under variasjonene og de små improvisasjonene han spilte, bygde han opp rytmisk friksjon ved å sette sammen ulike kryssrytmiske figurer, særlig fire mot tre, som han tøyde litt i tid. Hver gang han kom tilbake til grooven landet han på *ponche*-delen av *claven*, altså firern', og fortsatte *bongo*-mønstre, som heter *el martiollo*. Han beskrev det slik:

" **Manuel:** Jeg spiller små improvisasjoner og floreos⁵⁹ (rytmiske dekorasjoner) for å gjøre musikken mer interessant, men må alltid lande i *claven*" (Samtale med Manuel notert som feltnote, Havanna. 02.12 2006).

Foruten Manuel sin implisitte beskrivelse av *ponche*-slagets betydning finner vi eksempler på lignende betoningsmønstre i den afrocubanske sang og perkusjonstilen *rumba guaguancó*. I

⁵⁸ Et annet begrep som brukes for å beskrive at man spiller feil iforhold til *claven* er "las *claven* estan montadas" (Rodríguez 1997: 63)

⁵⁹ Floreos begrepet har blitt brukt av flere av de perkusjonistene jeg har intervjuet, og betyr direkte oversatt å preludere, eller klimpre (Kunnskapsforlaget 2004). Innenfor cubansk musikkdiskurs betyr begrepet imidlertid en form for improvisasjon med måte, spille fills, eller krydder til de andre instrumentene.

overgangen fra den mer melodiske *Diana*-delen i *rumba guaguancó* til hovedverset *el canto* er det vanlig å 'kue' resten av rumbagrappa med frasen *Oye-lo* sunget fra det beskrevne *ponche* slaget. (I rumbaclaven er imidlertid *ponche*-slaget en åttendel senere enn i son) . Det følgende eksempel er hentet fra Larry Crooks artikkel *Form and formation of the Rumba in Cuba* (1992: 38) Foruten dette eksemplet hørte jeg flere lignende fraser under besøkene på rumba-konsertene i Havannas rumbakvarter *Calle jon de hammel*, hvor man spiller rumba hver lørdag:



Innenfor de musikalske rytme-gestene som utspiller seg i afrocubansk jazz viser det seg at musikerne ofte fraserer *bombo*, og *ponche*- slaget litt utenfor deres metriske plassering. De faktiske slagene som treffer *ponche*-slaget er ofte litt tidlige eller seine i forhold til firer'n, slik at de treffer et sted mellom 3og, 4og, og 1. Gestene som treffer *bombo*-slaget har samme fraseringskarakter og er ofte strukket litt ut i tid. Disse treffer stort sett mellom 2, 2og, og 3. Slike for sent eller for tidlige aksentueringer gir grooven en *litt frempå*-, eller *litt bakpå*-følelse. I og med at denne rytmiske 'ustabiliteten' ofte spilles i flere instrumenter samtidig innenfor både piano, bass, congas, og cascara m.m, får man følelsen av at slaget(ene) til en viss grad strekkes ut i tid, eller at rytmene 'tøyes' eller 'forflyttes'. I den rytmiske spenningen som oppstår mellom forventningen om et korrekt spilt *ponche*, eller *bombo*-slag, og det faktiske spilte slaget, litt før eller litt etter, ligger et av særtrekkene ved afrocubansk jazz sin rytmiske og groovemessige identitet. Det er akkurat i spenningen mellom det spilte som gest, og den mer figurative forventningen om det spilte at deler av grooveestetikken utspiller seg. Denne måten å frasere stabilt-ustabilt (Danielsen 2001:138) over visse rytmiske punkter synes å være et sentralt trekk innenfor afrocubansk jazzestetikk.

8.3.5 *Las syncopas*

Selv om alle de beskrevne rytmene er eksempler på sentrale synkoperte strukturer i afrocubansk jazz, vil jeg nå rette fokus mot det jeg vil kalle *las syncopas*. *Las syncopas* er skisseaktig definert som lengre synkoperte strukturer, ofte på to eller flere takter, og som ofte er satt sammen av flere av de allerede beskrevne rytmene. I likhet med beskrivelsen av

kryssrytmene kan også disse rytmene strekkes litt utenfor deres metrisk matematiske inndeling, og det er ofte det spilte ligger midt i mellom flere ulike notasjoner. I tillegg er det vanlig å overbinde note *tre* med den etterfølgende *enern'*, eller note *to* og *tre*, fra de nevnte beskrivelsene av *triplets cubano* av i lengre offbeatfraser. Dette er et typisk eksempel på hva jeg vil kalle *las syncopas*:



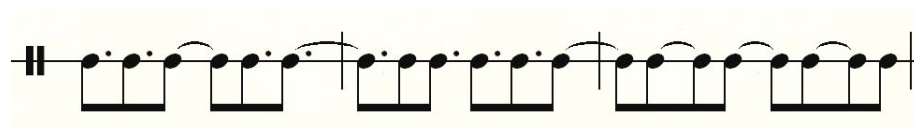
Slike forflytninger av eneren, eller treern', og betoning av sekstendelen eller åttendelen før, er meget vanlig i musikken, og beskrives ofte under det spanske begrepet *anticipar* (antisipere). Denne cubanske formen for *offbeat*-frasering er ofte spilt med en leken og likefullt perkussiv form for legato. Slike fraser finner man igjenn i ulike former for improvisasjoner i afrocubansk jazz som for eksempel i piano, trompet, sax, eller improvisasjoner i perkusjonsinstrumenter som congas, timbalis eller trommesett. Ved at melodiske grooveimproviserende instrumenter som piano, trompet, sax og vokal gjør så spesifikke rytmiske variasjoner skaper de hva jeg tidligere beskrev som ulike groovedialoger med de mer groovebærende elementene. Slik former både de groovebærende og de grooveimproviserene instrumentene den afrocubanske grooven. *Las syncopas* som jeg vil kalle denne spesielle formen for cubansk *offbeat*-frasering på, noteres imidlertid ofte som enkle rekker med overbundede åttendeler eller rekker med firedeler som er en åttendel forskjøvet. Fraseringsmessig er de, som sagt ofte forflyttet litt 'gestisk' i retning av det overnevnte. I tillegg er de ofte spilt eller sunget med en form for *legato*, slik at ikke offbeat'ene stikker ut slik de gjør i for eksempel tradisjonell punk. En mer vanlig og forenklet notasjon av de cubanske synkopene noteres ofte slik:



Et illustrerende eksempel på cubansk *offbeat*-frasering finner vi i Crooks beskrivelse av *call and response*-sang under *el canto* delen i *rumba guaguancó* (Crook i Boggs 1992: 38-39) lignende former for frasering beskrev flere av mine informanter som grunnleggende i afrocubansk jazz. Selv om frasene også aksentuerer noen av pulsslagene er deres to-takt-struktur, synkoperte uttrykk, og antifonale interaksjon karakteristisk for cubansk frasering:



I likhet med de beskrevne rytmene over er det imidlertid vanlig å forflytte lange melodiske rekker med *las syncopas*, slik at man ofte blander ulike rytmer med de beskrevne offbeat-rytmene. Da kan ofte en mer presis notegjenngivelse skisseres slik:



Foruten de beskrevne rekkene av cubansk *offbeat*-frasering hadde jeg flere opplevelser fra feltarbeidet, som pianist og arrangør i ulike grupper, som illustrerte hvordan cubansk frasering skilte seg fra min vestlige tilnærming til musikken. Et eksempel var da jeg forut for en konsert på jazzklubben i Havanna *La zorra y el Cuervo*, kom med et forslag til et bassriff på låta *Take five*, i fem firedeler, som vi skulle spille. Jeg foreslo en melodisk walking-linje som antisiperte enern'e. Bandlederen Danay Bautista, som er sanger og gitarist, kommenterte det slik;

” D. Bautista; -Kult, men vi må gi den litt mer cubansk sabor. Jeg liker ideen din, men vi må transformere den til noe mer cubansk. Sjekk her- Hvis vi spiller slik isteden [hun spilte en en synkopert variasjon over riffet jeg hadde presentert uten swing underdeling og med et mer piano-montuno-preg], dette er bedre, mer synkoper, mer sabor.” (Feltnotater fra bandøving i Havanna, el Municipio Playa, 23 november 2006)

I figur I gjenngir jeg bassriffet slik jeg noterte det, mens riff II er den cubanske refortolkningen av mitt riff. Fig I:



Fig II:



De rytmiske fellestrekkene mellom det cubaniserte bassriffet til Bautista og den tidligere beskrivelsen av *offbeat*-frasering i cubansk jazz er både; i) fravær av ener, og ii) sammensatte

men ikke gjennomførte betoning av etterslag. I tillegg ble det cubaniserte bassriffet spilt i en slags cubansk *offbeat*-legato, så synkopene fløt mer over i hverandre. Alle de skisserte figurene er sentrale mønstre innenfor frasering og improvisering, såvell som i spilling av rytmiske mønstre i afrocubansk jazz gjenngivelser. Deler av musikkens nerve ligger nettopp i det Uribe kaldte (1996: 36); *the cracks between*.

Kapittel 9 *Tre grooveanalyser - en figurativ og to auditive*

I dette kapitlet vil jeg gjøre tre grooveanalyser av sentrale groovestrukturer av et utvalgt auditivt materiale innen afrocubansk jazz. Via de tre grooveanalysene vil dette kapitlet kunne belyse hovedproblemstillingen som lød ”Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz”. Samtlige av analysene vil være det jeg vil kalle *clave-orienterte grooveanalyser*, hvor alle rytmiske mønstre diskuteres ut i fra deres interaksjon med claven. Dette er valgt på bakgrunn av erfaringer fra feltarbeidet. Den første grooveanalysen vil skille seg fra de to neste ved å være basert på funnene fra den etnografiske analysen samt mer generelle lytterfaringer. Her vil jeg analysere fem grunnleggende groovemønstre, og deres interaksjoner med claven. Denne analysen vil *ikke* basere seg på *et* definert auditivt materiale, men isteden analysere det Danielsens kalte rytmiske *figures*, i den nevnte diskusjonen om figur og gest. Denne figurative grooveanalysen vil analysere grunnleggende groovemønstre med utgangspunkt i feltarbeidet i Havanna, hvor flere musikere nettopp vektla hvordan claven former de andre rytmestrukturene. Denne mer generelle grooveanalysen vil også fungere som analytisk utgangspunkt for de to neste, og auditivt baserte, grooveanalysene. Etter å ha analysert slike grunnleggende groovestrukturer vil jeg rette fokus mot to auditive grooveanalyser av i) Gonzalo Rubalcabas *El Cadete Constitutional* og ii) Charly en la Habana av gruppa Carlos Sarduy. Rubalcabas *El Cadete Constitutional* gir et tidstypisk og godt eksempel på groove og rytme i nyere afrocubansk og er hentet fra skiva Supernova (2001) som Rubalcaba vant Grammy for som beste album i kategorien latin jazz i 2002⁶⁰. Gruppa Carlos Sarduy og albumet *Charley en la Habana* er videre lansert som en del av den nye bølgen av cubanske jazzmusikere og inkluderer unge fremmadstormede cubanske musikere. Pianisten i gruppa Carlos Sarduy, Harold Lopez Nussa, vant blant annet den internasjonale jazzpianokonkuransen under jazzfestivalen i Montreux i 2005, allerede som 21 år⁶¹. De to auditive grooveanalysene vil være gjort via transkripsjon og gjentagende fokusert og repeterende lytting av utvalgte sekvenser som er relevante for grooveens uttrykk. Dermed utgjør mitt gehør det primære fortollkningsfilteret for disse to grooveanalysene. Som representasjonsmedier har jeg kombinert vanlig notesystem med egne utfyllende notebeskrivelser. I tillegg bruker jeg språket for å beskrive ulike groove- og rytmemønstre.

⁶⁰ <http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1950393/a/Supernova.htm>

⁶¹ I tillegg til å ha vunnet jazzpianokonkuransen i Monteruz har Harold Lopez Nussa blitt invitert til flere presisjetunge jazzpianokonkuranser i europa, og er blant annet invitert spesielt til Oslo World Music festival i 2008, og turne med rikskonsertene. www.rikskonsertene.no/no/Oslo-World-Music-Festival/Artister/Harold-Lopez-Nussa/ (12.08.2008),

Av teknologiske hjelpemidler har jeg tidvis brukt *Time stretch* funksjonen fra sequenserprogrammet *Cubase*⁶², i grooveanalysen av A-delen fra *Charley en la Habana*, da denne grooven holder et høyt tempo og har mye rytmisk aktivitet. I de andre grooveanalysene har jeg kun brukt eget gehør som fortolkningsverktøy. Grooveanalysen av Gonzalo Rubalcabas tolkning av den cubanske klassikern *El cadete Constitutional* fra den kritikerroste jazzskiva *Supernova*, vil kun analysere et kortere utdrag fra låta. I den tredje og siste grooveanalysen vil jeg gjøre en mer detaljert og helhetlig analyse av Sarduys *Charly en la Habana*. I tillegg hadde jeg ulike grooveanalytiske utgangspunkt for analysene av Rubalcaba og Sarduy. Under analysen av Rubalcabas' innspilling er jeg primært interessert i å diskutere pianoet sin posisjon som groovebærende element, og pianoets interaksjon med *claven* og to *campana-rytmer*, mens analysen av *Charly en la Habana* vil rette seg mot 'hele' grooven. Begge de auditive analysene har vært meget tidkrevende da afrocubansk jazz sin rytmiske og groovemessige karakter er sammensatt og rytmisk kompleks. Som skrevet tidligere vil jeg diskutere den auditive grooveanalysen opp mot Danielsens distinksjon mellom *figure* og *gesture*, fra hennes analyse av James Brown, samt Gates' teori om Signifyin(g) i hans analyse av afroamerikansk litteraturkritikk. I tillegg vil de andre presenterte perspektivene fra kapittel 8 *groovemetodisk rammeverk*, brukes aktiv i analysene. I beskrivelsene av rytmene og slagenes posisjon vil jeg bruke språket, 1og, 3, 4og, osv. Her refererer og'en til åttendelen etter enern' og firern', såfremt den henger sammen med tallet før. I det følgende retter jeg fokus mot den figurative grooveanalysen:

9.1 *Figurative analyse av claven sin interaksjon med fem sentrale mønstre*

Som skrevet tidligere, baserer denne grooveanalysen seg hovedsaklig på erfaringer fra feltarbeidet, samt diverse konsertbesøk og egne spilleerfaringar. I tillegg vektla flere av informantene som Herrera, Piloto og Bautista, hvordan mønstrene *cascara*, *montuno*, *bass-tumbao* og *congas-mønstre*, kunne sees på som grunnleggende groovemønstre innen afrocubansk jazz. Danay Bautista beskrev det slik:

K: Hvilke er de viktigste rytmiske elementene i afrocubansk jazz?

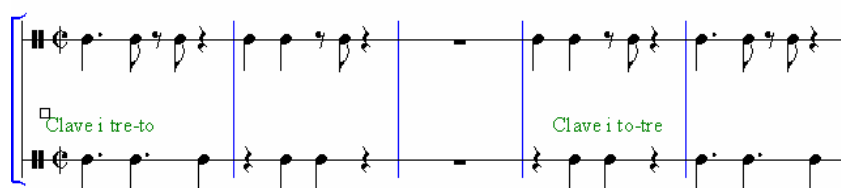
D. Bautista: Ai, det er vanskelig å si, men i den delen av afrocubansk jazz som er basert på *son* kan jeg i hvertfall si at det er; *congas (tumbadora)*, *cascara*, *bass-tumbao* og *montuno* i piano er viktige, men *claven* er også fundamental.

⁶² Cubase er et digitalt sequenserprogram og time-strech er en funksjon som gjør det mulig å strekke i tempoet på musikk slik at en groove i et raskt tempo kan sakkess for å lettere gjøre analyse transkripsjon e.l. Ved at man gjør time-stretch strekkesimidlertid også tonehøydene, så man kan fort auditiv-utvalg som er umulig å analysere.

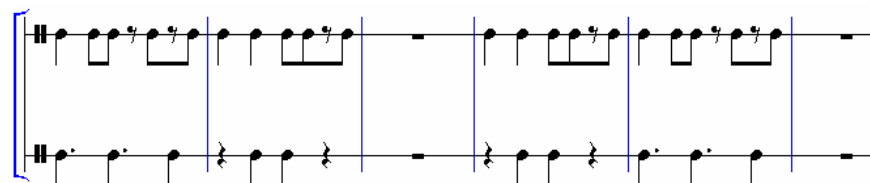
Jeg har derfor valgt å analysere de fire nevnte mønstrene, *congas*, *cascara* (spilt som kantslag på timbalis-trommen), *basstumbao* og *montuno*, sin interaksjon med son-claven. Denne analysen kan identifisere grunnleggende groovemessige forhold i afrocubansk jazz. Foruten de fire nevnte mønstrene vil jeg også inkludere *campana* og *contra-campana*-rytmene, som tilsammen artikulerer *en* komplementær-rytme⁶³. Dette er gjort med bakgrunn i erfaringer som pianist og lytter i Havanna. De to *campana*-rytmene gir grooven et løft, via den drivende komplementær-rytmen, og spilles ofte under partier som er mer 'oppe' i afrocubansk jazz. Slike partier omtales ofte som *la bomba*-delen, eller *montuno*-delen. Dermed er det viktig å presisere at *campana*-rytmene og *cascara* ikke spilles parallellt. For å enklest mulig tydeliggjøre sammenhengen mellom claven og de ulike rytmemønstrene, vil jeg fremstille de fem rytmestrukturene i 'halvt tempo', altså med claven beskrevet over to takter.

9.1.1 *Cascara og campana/contra-campana sine relasjoner til claven*

Det finnes forskjellige variasjoner av *cascara*-mønstre. Alle disse bygger på en underliggende rytmisk struktur ved aksentureing av følgende slag: 1, 2 og 3 og på tre-siden av *claven* og 1, 2, 3 og på to-siden av *claven*. Her følger den underliggende strukturens interaksjon med *claven*:



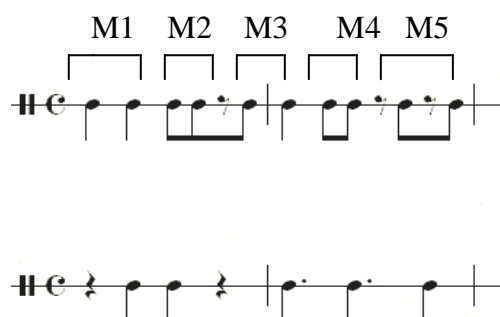
Ulike kombinasjoner av disse rytmene danner ofte noe av det drivende fundamentet i afrocubanske groover.⁶⁴ Som vi ser i neste eksempel er deler av de samme aksentueringene til stede i den mest tradisjonelle versjonen av *la cascara*, som er det mønsteret som spilles på vers-delen i mye afrocubansk jazz. Først ser vi *cascara* med *tre-to-clave* deretter med *to-tre-clave*.



⁶³ Campana-rytmene kalles også ofte cencerro-rytmene, og både cencerro og campana referer til ulike kubjeller som er vanlige i afrocubansk rytmetradisjon. Jeg vil i det følgende kalle dette mønstre for campana og contra-campana, selv om det også kunne blitt beskrevet som cencerro I og cencerro II etc.

⁶⁴ Den rytmiske funksjonen, og det rytmiske uttrykket til slike fraser, har flere likhetstrekk med Olavo Aléns beskrivelse av *la catá* innen *tumba francesa* (se side 98). I tillegg har *cascara* mønstre visse likhetstrekk med den beskrevne *guagua*-rytmen i *Rumba Guaguanco* (se side 33)

Vi ser at dette mønster er det samme som Maykel Gonzales sang og improviserte rundt da han skulle illustrere typisk afrocubansk jazz i den etnografiske analysen (se side 75). *Cascara* mønsteret uttaler clavens retning ved å uttale det Uribe kaldte *bombo*-slaget på tre-siden av claven, samtidig som den uttaler en forsinket *ponché*-aksentuering ved 4og. Disse to aksentueringene er særlig viktige i uttalelsen av clavens retning. Frasen har i tillegg en intern motivisk utvikling som underbygger clavens spenningsdikotomi. Med en grov analyse av rytmene finner vi at mønsteret bygger opp rytmisk friksjon på tre-siden av *claven*, representert ved synkoper og etterslag, som deretter løses opp på to-siden av *claven* ved aksentueringer av pulsslage en og to. Hvis man gjør en mer detaljert analyse, og hører den motiviske utviklingen som ligger innbakt i *timbalis*-mønsteret, finner man at mønsteret bygger på en mindre motivisk enhet, inndelt i to slag. I det følgende eksemplet leses rytmen som bestående av ti aksentueringer som inndeles i fem grupper på to. Motivet og dets utvikling vil omtales med benevnelsene M1, M2 etc.



Den motiviske utviklingen vil da være: Motiv1 aksentuerer først slag 1 og 2 som fjerdedeler. Deretter kommer Motiv 2 med to åttendeler på slag 3, før mønsteret bygger opp rytmisk friksjon i Motiv 3 med to slag på 4og og 1. Deretter får man en følelse av at den synkoperte frasen endrer retning ved at Motiv 4 kommer på 2 og 2og, før frasen når sitt rytmiske klimaks ved de to synkopene i Motiv 5 på slag 3og og 4og. Den underliggende motiviske utviklingen av spenning som samsvarer med *clavens* spenningsdikotomi, gjør at *timbalerosen* ofte spiller den mer synkoperte delen litt friere, og strekker synkopene litt ut av deres metriske rammer. Som nevnt tidligere er det imidlertid vanlig at han som spiller *cascara* går over til å spille *campana* og *contracampana*-rytmene under *montuno-delen* i afrocubansk jazz. De to *campana*-rytmene danner en felles komplementærrytme, og er spilt på to kubjeller. På hver av kubjellene varierer man mellom å spille på halsen og munnen av kubjellen, og får dermed et slags høyt-lavt-forhold i rytmene. For å markere høy-lavt-forholdet har jeg gjenngitt mønstrene under og over notelinjen. Rytmenes interaksjon med claven er slik:



Her ser vi at summen av de to campana-rytmene og deres interaksjon med claven, skaper en drivende komplementær rytme, med hovedsaklig åttendelsunderdeling, og aksentuering av de tidligere nevnte *bombo* og *ponche* -slagene. Som skrevet tidligere er ofte denne rytmen spilt i et meget raskt tempo og notert i doble noteverdier.

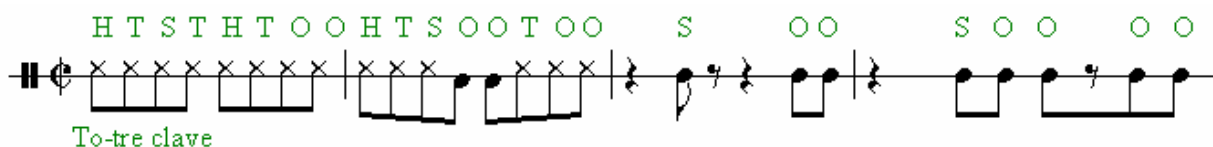
9.1.2 Congas sin interaksjon med claven

Perkusjonister som spiller congas benytter et stort arsenal av slagvariasjoner og klangfarger⁶⁵. Disse er meget vanskelig å fange i en vanlig notasjon. Jeg har valgt å bruke Uribes notasjon som er inndelt i sju ulike slag-nyanser. Dermed vil flere sentrale parametre ved *congas* 'falle bort' i min analyse. Uribes notasjonsteknikk er bygget på følgende sju forkortelser:

O= Open tone, **C**= Closed tone, meaning a muffled tone with part of your palm and/or fingers
P= Palm tone, also a closed tone but more specifically a full palm tone towards the center
S= Slap tone, play a closed slap **H**= Heel of hand stroke **T**= Toe or tip of hand stroke
B= Bass tone (Uribe 1996: 80)

Congasmønstre i *son* spilles tradisjonelt på to congas og uttaler *clavens* retning ved aksentuering av *bombo*-slaget og *ponche*-slaget. De to congaene er beskrevet over og under midtlinjen i det følgende note-eksempelet. I dette tilfellet har jeg valgt å ikke skrive claven under, men heller vise hvordan rytmen impliserer en to-tre clave. Congas-mønsteret er skissert på de to første taktene mens takt tre og fire gjenngir de aksentueringene som oftest trer frem av *congas*mønstre. Congasinstrumentet er blant de instrumentene som benytter flest *ghost-notes*, altså noter som er vanskelig å høre gjennom lytting. Mange av de jevne åttendelene er av en slik ghost-karakter. Derfor har jeg valgt å notere de slagene som trer tydeligst frem i takt 3 og 4.

⁶⁵ Ved at denne trommen internasjonalt er kjent under navnet congas vil jeg bruke congas i denne oppgaven, selv om den oftest omtales som thumbadora på Cuba. Eller som Rodriguez påpeker i det omfattende verket; Instrumentos de la Música Folklórico-Popular de Cuba; " Thumbadora es el termino generico difundido actualmente en todo el pais para identificarse este instrumento" (Rodriguez vol II. 1997: 376)



Som eksemplet viser består det vanlige congasmonsteret av jevne åttendeler med aksentuering av 2, 4, og 4og i hver takt, samt aksentuering av *bombo*-slaget 2og og 3 på tre-siden av claven for å underbygge clavens retning. Som skrevet, hører man i praksis mest de skisserte aksentueringene, og særlig de åpne slagene (forkortet med O for *Open*). Det finnes mange forskjellige varianter av disse mønstrene, men felles for dem er deres nevnte relasjon til *claven*. En rytmisk figur som trer særlig tydelig frem i det skisserte mønsteret er aksentueringen av de to siste åttendelene i hver takt. Som tidligere skrevet, er som oftest pulsfølelsen i afrocubansk jazz slik at de presenterte noteverdiene egentlig oppfattes som dobbelt så raske, altså åttendeler oppfattes som sekstendeler etc. Dermed blir aksentueringene på to og særlig fire og firog, ofte oppfattet som *offbeat*-aksentueirnger på åttendelsnivå og ikke firedelsnivå slik eksemplet viste. Denne formen for rytmisk friksjon er med å skape den synkoperte grooven.

9.1.3 *Bass-tumbaos interaksjon med clave*

Tumbao-begrepet innen cubansk musikk kan være meget forvirrende, da det kan bety bassmønsteret, eller være en samlebetegnelse for både piano og bass⁶⁶. I denne oppgaven vil jeg definere *tumbaos* som kun basslinjer, nærmere bestemt noen spesielle bassmønstre og bassens funksjon i musikken. *Tumbaos* innen *son* og afrocubansk jazz uttaler stort sett et *en-taktsmønster* som repeteres. I dette mønsteret går basslinja hovedsaklig på grunntone eller kvint (evnt gjennomgangstoner) på slagene 2og og 4. Dermed uttaler bassen *bombo*-og *ponche*-slaget i claven i annenhver takt. Her følger noteksempel på to *tumbao*-figurer

⁶⁶ Patino bruker *tumbaos* begrepet om bass og piano-seksjonen "tumbao: groove, or comping a groove; vamping on a groove; usually a repetitive two bar rhythmic vamp played by the piano, bass, or the Tres guitar that must be played in relation with the clave." (Patino 1997: 8)

tr

Clave i to-tre (begynner i takt 2)

ll

Variasjonsmønster for Tumbao (med opptakt)

Clave i to-tre (begynner i takt 2)

Ved at *tumbaoen* uttaler 2 og 4 i hver takt, forsterker den tre-siden av *claven*, og underbygger *clavens* grad av spenning. I motsetning til de andre mønstrene inneholder ikke *tumbao* noen spenning-avspenningsdikotomi som korrelerer med *claven*, da mønsteret bare er på en takt. Men ved at bassen uttaler de nevnte slagene får musikken et karakteristisk og cubansk driv, og synkopert uttrykk. Flere vestlige lyttere, inkludert meg selv, har fått følelsen av at firern' er enern', eller at det skjuler seg en intrikat skeiv takt-art i slike tumbao-baserte groover. Denne måten å la bassen uttale synkoper på er en viktig del av den synkoperte afrocubanske grooven.

9.1.4 Montunos sin interaksjon med claven

De to mest vanlige formene for piano-montunos kan noteres slik:

Piano

Cowbell

6

31.

Montunos kan, i likhet med *tumbaos*, ha flere betydninger i en cubansk musikerdiskurs, men vil her omtales som piano sin rolle som groovebærende element i afrocubansk jazz. *Montunos* fungerer både som harmonisk og rytmisk element i musikken, og vil primært diskuteres ut fra dens rytmiske relasjon med claven. Montunoens rytmisk-melodiske design er basert på en intern dialektikk, som forenklet kan forstås som forholdet mellom oktav og ters. Oktav-ters-forholdet i montunoen skaper avspenning på to-siden av *claven* gjennom aksentuering av slagene 1 og 2, og skaper den ønskelige grad av spenning på tre-siden av claven med bare etter-slag. Standard *montuno*-mønstre består av ni toner hvorav to *downbeats* på slagene 1 og 2, og sju *upbeats* på slagene 2og, 3og og 4og på to siden av claven, og 1og, 2og, 3og og 4og på tre-siden av *claven*. Mønsteret spilles i parallellkjørte oktaver, fra to til fire, og får dermed et distinkt og klart rytmisk uttrykk. Fraseringen av *montunoen* følger mange av de samme prinsippene som gjelder for frasering av *timbali*s og *tumbaos*, og det er rom for en form for kontrollert frihet innenfor mønsterets rammer. Som Rebeca Mauleon påpeker skal imidlertid *montunos* ofte være et ørlite hakk frempå, for å *pushe grooven* litt ut av balanse, dog innenfor balanserte rammer: "The feeling of the Montuno is slightly pushed but never rushed but never pushed" (Mauleon 1999: 34). I tillegg til den rytmiske fraseringen er det viktig å frasere smidig, lekent og legato for å underbygge musikkens uttrykk.

9.2 *Auditiv grooveanalyse av Gonzalo Rubalcabas "El cadete Constitutional"*

Gonzalo Rubalcabas jazzifiserte tolkning av den cubanske klassikeren *El cadete Constitutional* veksler mellom flere ulike groover og rytmemønstre. Min analyse av låta tar utgangspunkt i utvalgte groovesekvenser i låta fra 3: 28 og ut, etter at en perkusjonsfløyte har markert et grooveskifte. Her spiller trioens variasjoner og improvisasjoner over et *son*-ostinat. Jeg har valgt å primært analysere Rubalcabas karakteristiske og groovebaserte *montuno*-spilling, og hans dialog med claven og de to *campana*-rytmene, da disse etablerer en særegen cubansk groovefølelse som er karakteristisk for dette afrocubanske jazz-uttrykket⁶⁷. Fra og med 3: 28 etablerer Rubalcaba en tradisjonell pianomontuno som han repeterer. Montunoen ivaretar de presenterte 'montuno-reglene' ved et mer avdempet rytmisk uttrykk på to-siden av claven via aksentuering av slag en og to. Montunoens rytmiske uttrykk på tre siden av claven er i tråd med tidligere beskrivelser og preget av større tonetetthet og mer offbeat-frasering. Jeg har valgt å bruke prikker som artikulasjonsbeskrivelser da tonene har et lett stakkato uttrykk. Sammen med den underliggende claven og den drivende komplementær-rytmen

⁶⁷ Jeg har dermed valgt å se bort i fra bassens rolle, samt en utfyllende beskrivelse av perkusjonisten Ignacio Bereiro, da dette vil gjøre analysen for kompleks, og ikke faller inn under masteroppgavens rammer.

mellom *campana* og *contra-campana*, gir jazztrioen det musikalske uttrykket et karakteristisk afrocubansk preg.

Denne grooven repeteres med liten grad av variasjon og det er etter mitt skjønn pianoets karakteristiske montuno spilling som setter størst preg på groovens uttrykk.

9.2.1 *Rubalcabas montuno signifier claven via el cinquillo*

Et interessant trekk ved Rubalcabas fengende pianomontuno er hvordan han *signifier el cinquillo*-rytmen fra forrige kapittel 8 (se s. 107-108). Rytmen på de tre første slagene av takt to og fire er helt identiske med *el cinquillo*, og impliserer dermed tre-siden av claven. Foruten å spille en *cinquillo*-inspirert *montuno* veksler Rubalcaba mellom det *montuno*-baserte og groovebærende spillet med utfyllende *offbeat*-fraserte melodilinj. Disse melodilinjene er gode eksempler på sangbare men likefullt grooveformende melodilinj i afrocubansk jazz. Disse er spilt med et tradisjonelt cubansk uttrykk ved en form for *legato* men likefullt rytmisk distinkt *offbeat* frasering, som veksler mellom punkterte åttendeler, *offbeat*-åttendeler og overbundede friedelstrioler. Jeg vil påpeke at det ofte er vanskelig å beskrive nøyaktig hvilken av disse rytmene som spilles, derfor vil notegjenngivelsene ha mer status som et sett figurer enn eksakte rytmiske gester. Her følger det beskrevne eksemplet i notert form:



Et interessant trekk ved notefortolkningen er hvordan jeg har valgt å tolke den siste takten som en overbundet triol fremfor en av de tidligere beskrevne *tresillo*-variantene. Etter min oppfatning skapte den nevnte rytmen et typisk etterslepene triol-preg som gav den status som triol. De illustrerte formene for etterslepene cubansk *offbeat*-frasering former grooven i dialog med de mer groovebærende elementene og skaper en elegant form for rytmisk friksjon og spenning. Via Rubalcabas fraser er han hele tiden på kanten av taktinndelingen, og drar grooven mot den perfekte stabile ubalanse.

9.2.2 *En perkusjonist ved pianoet - montuno som perkusivt virkemiddel*

Det neste eksemplet jeg vil trekke frem illustrerer hvordan Rubalcaba jazzifiserer og improviserer rytmisk med den cubanske *montuno*. Her forflytter og forskyver han *montuno*ens rytmiske uttrykk i forhold til claven og de underliggende *campana*-rytmene. Rubalcaba opptrer i dette tilfellet som en slags perkusjonist på pianokrakken, der han leker seg med *montuno*ens groovekarakter og rytmiske design. Han bruker nesten bare to toner i partiet. Disse kan grovt klassifisere som *høy oktav* og *en lavere ters*. Via denne todelingen, får pianospillet en ekstra rytmisk karakter. Et interessant trekk ved frasen er at vi forventer en ener i første takt men isteden blir vi, på typisk cubansk vis, satt på ventekrakken via en punktert firedels pause. Også i andre takt blir vi servert en sein ener. Dette er typisk for *montuno*ens design. Her følger min transkripsjon av Rubalcabas perkusive *montuno*-solo:



I eksemplet ser vi at Rubalcaba forskyver *montunoens* interne rytmisk-melodiske dialektikk mellom høy og lav, i forholdet mellom oktav og ters, ved å repetere flere terser i *offbeat*sekvenser. Dette skaper en følelse av at grooven og de rytmiske tyngdepunktene "snur". Som presisert i beskrivelsen av *montuno* (se s. 120) er den ofte konstruert i et synkopert spenningsforhold mellom annenhver oktav og ters. Men selv om Rubalcaba gjør slike groovestetiske variasjoner, som trekker grooveuttrykket ut i uante retninger, fastholder han grunntrekkene i clavens spenningsdikotomi. Dette kommer til uttrykk ved at han blant annet konsekvent aksentuerer pulsslagene en og to på to-siden av claven samtidig som han spiller flere etterslag på tre-siden av claven. Etter å ha gjort en detaljert auditive grooveanalyse av utvalgte partier fra Rubalcabas tolkning av *El cadete Constitutional*, vil jeg nå rette fokus mot en mer helhetlig grooveanalyse av Carlos Sarduys *Charley en la Habana*.

9.3 Forståelse av form-inndeling i Carlos Sarduys "Charley en la Habana"

Jeg har valgt å gjøre en grooveanalyse av den cubanske jazzgruppa Carlos Sarduys låt *Charley en la Habana*, da dens groovemessige uttrykk har fascinert meg som lytter. I grooveanalysen har jeg valgt å analysere låta som en A-B-C-B'-A'-form, da den hovedsaklig er bygd opp av tre forskjellige groover, hvor to av grooveene, groove A og B, gjentas med små variasjoner mot slutten. Selv om B- og C-grooven har likhetstrekk vil jeg analysere dem som to ulike groover på grunn av forskjellene i særlig piano og vokal, samt variasjonen i intensitet.⁶⁸ Låta begynner med groove-A som strekker seg fra start til 1:24. Deretter

⁶⁸ Hvis man skulle gjort en tradisjonell analyse av melodikk og improvisasjon i låta ville form-forståelsen vært annerledes. Da ville man sannsynligvis forstått A-delen som en intro, og B-delen som hoveddelen, da den er

introduseres groove B gjennom et kort overbindende mellomspill i perkusjon. B-grooven er den lengste delen og strekker seg fra 1:24 til 6:40. B-grooven smelter elegant over i C-grooven ved piano og vokal sin inntreden, og strekker seg fra 6:40 til 7:30. Deretter går låta mot en avslutning ved at en kort versjon av B-delen innledes fra 7:30 til 8:19, etterfulgt av en slags A' som markerer en outro fra 8:19 til 8:51. I og med at A-grooven er et godt eksempel på det cubanske musikere kaller *la poliritima en la música afrocubana*, har jeg viet størsteparten av grooveanalysen til denne delen.

9.3.1 *Grooveanalyse av Charly en la Habana- A-del*

Charly en la Habana åpner med en drivende groove med høy rytmisk intensitet. Selve introen består i at piano, bass og trommer spiller grooveens grunnenhet, som er på tre takter av 4/4 og en takt i 2/4, en gang⁶⁹. Under presentasjonen av grooven er det synkoperte uttrykket nedtonet og trommene spiller en tradisjonell *rockebeat* på fire flate. Deretter spilles en overbindende melodisk frase på en og en halv takt i 4/4, hvor de andre instrumentene settes inn. Etter dette slår grooven over lytteren med full kraft, og det karakteristiske tette lydbildet etablerer seg. Underdelingsstrukturen er på sekstendelsnivå og grooven har et meget synkopert uttrykk. Pulsen er relativt stabil, og går i ca 120 slag per minutt. Noe av det karakteristiske ved grooven er de parallellkjørte og synkoperte rytmemønstrene. Her følger en transkripsjon av det jeg oppfattet som de fem mest sentrale groovemønstrene: piano, bass, basstromme, congas og campana. I noterepresentasjonene av congas og campana har jeg fokusert på de gjennomgående hovedmarkeringene i instrumentene. Både campana og congas spiller relativt jevne understrømmer av sekstendeler hvor mange av slagene er det man kaller 'ghost notes', altså nesten ikke hørbare i det tette polyrytmiske afrocubanske groovebildet. Jeg har derfor fokusert på de slagene som er aksentuert og stikker seg frem i grooven. Her følger et forenklet utsnitt av grooven:

lengst og har størst harmonisk og melodisk variasjon. B-delen kunne blitt analysert som en hoveddel, inndelt i en intern AABA- form, som repeteres. C-delen kunne blitt betraktet som en B-merket med høy-intensitet, og de etterfølgende B'A' kunne blitt forstått som en outro. Dette illustrerer at ulike analytiske perspektiver vil ha ulike form-forståelser av låta. Mitt valg av en grooveanalytisk tilnærming har dermed lagt føringer for hvordan jeg forstår forminndelingen.

⁶⁹ Begrepet grunnenhet er hentet fra Danielsens konsepter om *the basic unit*, og referer til lengden på de rytmiske mønstrene som repeteres i grooven. (Danielsen 2006: 43)

En interessant generell observasjon av de parallelle rytmiske lagene er deres selvstendige karakter. Istedenfor at basstromma følger bassen ser vi at den varierer mellom å følge bassens rytmikk og samtidig inngå i komplementærrytmiske "dialoger" med bassen. Et eksempel på dette finner vi i bassens artikulering av toern' i første takt, som blir antisipert og utdypet av basstrommas aksentuering av 1og og 2og. Lignende rytmiske dialoger finner vi i de ulike instrumentene. Beskrivelser av slike rytmiske dialoger i afrocubansk rytmetradisjon finner støtte i Fernando Ortiz sin tidligere nevnte beskrivelse av den rytmiske dialogen mellom batá-trommene (2001: 313). Foruten å gi slike generelle grooveanalytiske betraktninger er det interessant å vende blikket mot motiviske strukturer i groovemønstrene.

Dybdeanalyse av pianoriffet

Pianoriffet oppfatter jeg som det ledende riffet i grooven da det gir grooven melodisk, harmonisk og rytmisk identitet. I min transkripsjon har jeg valgt å fokusere på hvordan riffet spilles fra og med 10 sekunder ut i låta, hvor alle instrumentene er med og groovefølelsen etableres, da denne versjonen av riffet repeteres i resten av A-delen ⁷⁰. Piano-voicingens karakter kan beskrives som treklangsbasert og det er ingen bruk av metningstoner. Riffets musikalske uttrykk vil jeg beskrive som både synkopert, suggererende og fengende. Isolert sett ser notebildet slik ut:

⁷⁰ Piano-riffet spilles litt annerledes under presentasjonen av temat ved at de to første tonene spilles på enern' som to åttendeler, og ikke slik jeg har notert. Piano-riffet er notert i terser da denne delen av piano-voicingen sto sterkest frem ved lyttegjennomgangene. Jeg har utelatt noen utfyllende voicings-toner da disse ikke klang tydelig i mine ører under lyttingen



Selve riffet definerer grunnenheten i grooven, og er på tre takter a 4/4 og en på 2/4, som repeteres ut hele A-delen. Takten på 2/4 gir følelsen av at grooven 'snur', ved at man får en ener, to slag tidligere enn man forventer. Etterhvert slutter man imidlertid å forvente de to slagene, og den asymetriske grooven oppfattes som symetrisk. Riffet kretser hovedsaklig om kvinten og sekseren, og går vekselvis innom septimen og kvarten i en Bb miksolydisk skala. Innenfor jazzens termer omtales den type riff-spilling som "å spille på septim-vamp". Det tre og en halv takters lange riffet kan imidlertid oppfattes som utvikling av *et* rytmisk- melodisk motiv. Riffets motiv oppfatter jeg som de to første tonene som er harmonisert i terser; F på sekstendels opptakt og G'en en åttendel etter eneren. Dette motivet utvikles senere ved at de to første tonene i riffet, F og G, forskyves rytmisk i ulike varianter. På et mer detaljert lyttenivå opplever jeg at motivet bygger opp stor grad av rytmisk friksjon og spenning via den beskrevne motiv-utviklingen som fortsetter i takt to, tre og fire. I den følgende motiv-benevnningen har jeg kaldt gjentakelsene av motiv M1 og M2 for M1' M2' etc. Utviklingen av motivene kan illustreres som følgende: (M:1, M:2. etc)



En interessant observasjon fra denne rytmisk motiviske utviklingen i piano er hvordan motiv 5, 6 og 7 består av tre toner, med like rytmiske forhold; to sekstendeler på *offbeat* etterfulgt av en åttendel på slaget. Ved markeringen av pulsslagene på siste tonen i disse motivene oppstår en form for rytmisk avspenning. Ut ifra dette grooveanalytiske notebildet ser vi hvordan den rytmiske spenningen blir videreført og utviklet. Som skrevet etableres den synkoperte friksjonen allerede ved sekstendels opptakt til første takt, og videreføres deretter gjennom hele takta. Videre avsluttes takt en med en lignende sekvens som dermed fungerer som sekstendelsopptakt til takt to. Denne synkoperte friksjonen videreføres deretter av tre sekstendeler på *offbeat*, for så å løse seg opp ved at piano spiller en betont åttendel på slag to etterfulgt av to *offbeat*-sekstendeler. Den samme figuren, betont åttendel på slaget etterfulgt av to sekstendeler, gjentar seg på slag tre og underbygger følelsen av mindre rytmisk friksjon og spenning. På slag fire gjentar det rytmiske mønstre seg ved at den betonte åttendelen

spilles på slaget. Dermed får man følelsen av at den rytmiske friksjonen til en viss grad har løst seg opp. Oppsummerende kan takt en og to forstås som en rytmisk spenningskurve som bygger seg opp, gjennom synkoperte forskyvninger, for så å løse seg opp ved betoning av slagene to, tre og fire i andre takt. Deretter gjentas en lignende rytmisk spenningskurve i takt tre og fire. Dette kan illustreres slik:



Oppsummerende opplever jeg pianoriffet som drivende, energisk og synkopert, og som et viktig groovebærende element. Pianoriffets gestiske utforming er spilt litt frempå med en klar attack, uten at grooven øker. Dette er i tråd med Rebecca Mauleons tidligere nevnte beskrivelse av å spille "slightly pushed but never rushed" (1999: 34) innen afrocubansk pianotradisjon.

Dybdeanalyse av bass-riffet

Bassens rolle i grooven er å underbygge og utfylle pianoriffet. Den spiller en synkopert basslinje som gir rytmisk tyngde og kraft til grooven. Basslinja består av flere tidlige markeringer som treffer en sekstendedel før slagene. Dette gir grooven energi, driv og frempå-følelse, og skaper den rette afrocubanske groovefølelsen. Bassens tidlige markeringer kan gi visse assosiasjoner til Danielsens beskrivelse av Bootsy Collins funky bass-spill hos James Brown i låta *Sex Machine*. I *Sex Machine* er Collins spill preget av det Danielsen beskriver som *choppy bass-lines* (Danielsen 2006: 80-81). Disse *choppy bass-lines* skaper rytmisk energi og driv gjennom synkoper på sekstendelsnivå. Bootsy Collins sitt spill skiller seg imidlertid klart fra det afrocubanske bassriffet i låta til Sarduy, ved at Collins aksentuerer tunge oppløsende enere, mens bassisten i Sarduy spiller antisiperte enere på sekstendelen før. Forslagene i bass-spillet på *Charly en la Habana* skaper rytmisk energi og spenning før denne løser seg opp gjennom betoning av de siste slagene i grunnenheten; slag en og to i 2/4 takta. Ved betoningen av disse slagene artikulerer bassen det tidligere beskrevne rytmiske spenningsforløpet i piano, og den rytmiske spenningen går mot avspenning. Et annet trekk ved bassens riff er dens todelte struktur. Etter gjentatt lytting på riffet hører man hvordan takt en og tre gjentar samme tre-toners motiv, da begge frasene består av tonene Bb, F og Ab i oppadgående bevegelse med identiske rytmiske intervaller. Dette gir bassriffet en intern logisk sammenheng. Dette har jeg illustrert med klammer. Bassriffet kan representeres slik



Med de beskrevne pilene har jeg også forsøkt å rette fokus mot bassriffets gestiske utforming. Ved å spille toern' i første og tredje takt litt tidlig, får musikken en rytmisk fremdrift. Det er imidlertid vanskelig å beskrive nøyaktig om det faller en sekstendel, sekstendelstriol eller en åttendelstriol tidligere, da musikken går i 120 firedeler i minuttet og innhar stor rytmisk aktivitet. Dermed er det på mange måter mer treffende å beskrive denne musikalske gesten ut ifra Danielsens begrep om *the stable unstable* (Danielsen 2006: 140). Det 'ustabile bassspillet' i A-grooven skiller seg imidlertid fra Danielsens analyse av James Brown ved at toern' ikke er *stable unstable*. Toern' spilles litt forskjellig hver gang, og oppleves stabilt ustabil. Felles for de ulike 'ustabile' toerne er at de er spilt frempå, og gjennom dette skaper fremdrift og driv i grooven. Basslinja kan også forstås som en form for singifyin(g) av bass-spill fra afrocubansk musikktradisjon. Den vekker særlig intertekstuelle referanser til det mine informanter kaldte *descarga*-bassriff, som Rebeca Mauleon utdypende beskriver som: " [...] famous Descargas [...] are based on short, simple vamp-like figures [...] with complex rhythmic design" (1999: 69). I afrocubansk jazztradisjon refererer *descarga*-begrepet, i denne sammenhengen, til en synkopert, 'nappete', basslinje spilt på fire takter med få toner som aksentuerer ulike etterslag og slik skaper en spenning mot pulsen. Slike bassfigurer er vanlig å bruke som underlag på vamp-deler i afrocubansk jazz, som i dette tilfellet. En typisk *descarga* finner vi i den cubanske jazzpianistens Frank Emilios låt *Gandinga*, *Mondongo*, *Sandunga*, som første gang ble spilt inn i 1960 med gruppa Los Amigos⁷¹, og har blitt en standardlåt i afrocubansk jazztradisjon. Her ser vi hvordan bassriffet i Sarduy's *Charley en la Habana* har visse groovestrukturelle likheter med Emilos bass-*descarga*: (Notegjenngivelsen er basert på egen transkripsjon av Frank Emilios innspilling fra 2007). Riffet spilles i meget hurtig tempo, og kunne like gjerne vært notert i doble noteverdier.



⁷¹ http://www.smithsonianjazz.org/latinjazz/latinjazz_education_tl.asp

Selv om det rytmiske designet i Sarduys låt er forskjellig fra *Emilios Gandinga, Mondongo, Sandunga*, har bassens rytmiske nappete og synkoperte fire tacters uttrykk klare likhetstrekk med basslinja fra *Charly en la Habana*. Dette kan illustrere hvordan Saruduy spiller på den afrocubanske jazztradisjonen.

Kort om basstromma

Basstromma fungerer som en motstemme og kommentator til både basslinja og pianoriffet. Som skrevet inngår den blant annet i en slags rytmisk dialog og kommenterer den nevnte basslinja. Gjennom korte rytmiske kommentarer på sekstendelsnivå, utfyller basstromma både bass og piano. I likhet med bassriffet repeteres takt en og tre i basstromme-mønsteret. Grunnrytmen til basstrommemønsteret forstår jeg slik:



Basstrommas synkoper er med på å gi grooven 'bevegelse', rytmisk energi og fremdrift. Som vi ser av notasjonen over er basstrommas eneste pulsslags, foruten enern' i siste takt, på fjerde pulsslags. Slik fremstår firern' som et slags rytmisk tyngdepunkt. Dette er itråd med Uribe (1996) og Mauleon (1999) sine tidligere beskrivelser av *ponche*-slaget som et sentralt rytmisk tyngdepunkt i afrocubansk rytmetradisjon. I likhet med pianoriffet bygger også basstromma opp en slags rytmisk spenningskurve, som i dette tilfellet blir avspent med de to slagene i fjerde takt i 2/4. Det er viktig å presisere at alle de illustrerte slagene er relativt korte og ikke utstruktet i tid som ville vært naturlig på et mer melodisk instrument. Dermed kunne for eksempel den artikulerede firedelen i 2/4 takta også blitt notert som en sekstendel på slaget, etterfulgt av tre sekstendelspauser. Oppsummerende forstår jeg de tre analyserte elementene; piano, bass og basstromme som de mest groovebærende elementene i *Carly en la Habanas* A-groove. Summen av de tre elementene driver grooven fremover samtidig som de 'napper' i beatet ved rytmiske kommentarer.

Hihat, ride, skarp, kubjeller og *congas* utfyller de høyere frekvens-spekterene ved grooven, og kan beskrives som mindre groovebærende elementer. Disse elementene spiller små variasjoner og improvisasjoner over *son*-influerte rytmestrukturer, samtidig som de inngår i rytmiske dialoger med hverandre og de tre beskrevne groovebærende elementene gjennom

rytmiske kommentarer. *Congas* sitt grunnmønster varieres litt gjennom hele A-delen, og spiller en relativt jevn underdeling av sekstendeler med ulike synkoperte markeringer. Congas artikulerer likevel noen gjennomgående hovedmarkeringer som jeg har valgt å notere som følger:



Disse markeringene oppsummerer mye av den synkoperte, drivende og energiske karakteren hos de tidligere beskrevne grooveelementene. Ved gjennomgående *offbeat*-aksentuering på sekstendelsnivå og de sammenbunede sekstendelene i takt en og takt to, opplever jeg markeringene som signifiy(n)g av sentrale *congas*-mønstre i moderne variasjoner over *son*, som *timba* og *songo*. Det andre elementet jeg har valgt å trekke frem i grooveanalysen er *campana*-rytmen som er en cubansk kubjelle. Det er imidlertid viktig å presisere at lyden av *la campana*, kombinert med klangen til hihat, ride, skarp og kantslag, til en viss grad glir over i hverandre og har vært meget krevende og identifisere. Derfor har jeg konsentrert meg om det jeg oppfatter som de mest aksentuerte slagene i denne rytmen. I likhet med *congas*-markeringene, skaper *campana*-markeringene et drivende rytmisk uttrykk med betoning av etterslag. Mønsteret er, sammen med piano, det mest synkoperte av mønstrene. De følgende markeringene oppfatter jeg som de mest fremtredende:



I beskrivelsen av *campana* ser vi at grooven blir drevet frem av gjennomgående offbeat-frasering, for å bruke Watermans tidligere nevnte begrep. Ved å aksentuere andre og tredje sekstendel, og ikke puls slagene, fremstår rytmen som veldig frempå, og nesten på grensen til å være aggressiv. Dermed bidrar de nevnte markeringene, i høyeste grad, til å gi musiken dens energiske afrocubanske grooveuttrykk.

Oppsummerende skaper perkusjonsinstrumentene med lysere frekvensspekter, som *campana* og *congas* en intensitet og energi som underbygger den afrocubanske grooveestetikken til de tre nevnte groovebærende elementene. Samspillet mellom instrumentene som hittil er gjennomgått utgjør noe av det synkoperte energiske groovefundamentet i det mine informanter beskrev som "*la poliritmia en el jazz afrocubano*". Utover i A-delen, nærmere bestemt fra 0.25 og ut, inngår trompet og timbalis i en antifonal dialog hvor de improviserer over en groove-enhet hver. I den antifonale improvisasjon fyller

de ut grooven, gjennom å strekke ut synkoperte rytmemønstre på tvers av taktinndelingen. Disse frasene er nesten umulig å notere og er plassert utenfor notasjonssystemets metriske grenser. Det virker som timbalis-frasene er spilt ”ute” i forhold til pulsen på en helt spesiell *cubansk måte*. Denne ”ute-måten” å spille på, er spilt med en uhyre presisjon, hvor timbalerosens eksakte markeringer gir grooven dens riktige rytmiske koloritter. Det høres ut som han på en paradoksalsk måte spiller både utenfor og innenfor grooven til samme tid. Ved å fjerne seg fra groovens matematiske inndeling samtidig som han treffer de rytmiske ’nervene’ gir han grooven *sabor*. Min timbalislærer Alexis Rodriguez beskrev improvisasjonen slik etter å ha hørt den:

”**A. Rodriguez:** Denne måten å spille små rytmiske sekvenser som man utvikler, kalles å spille med *sabor*. Hør på hvordan han føler rytmen, samtidig som han legger sin egen personlige *sabor* i spillet gjennom å spille små fraser” (Samtale med Alexis Rodriguez under perkusjonstime. Playa 12.12.2006, Havana).

Trompetens svar til timbalerosen er av en melodisk og perkussiv karakter. De melodiske frasene er meget synkoperte, og noen ganger spiller han en form for *bakpå-rubato* ved å strekke ut frasene. Trompetspillet gir referanser til den tidligere beskrevne synkoperte syngemåten i *rumba guaguancó* (se s. 111-112) og *quinto*-trommens rytmiske melodier. I lys av dette kan den tidligere nevnte informanten Manzanos beskrivelse av ”quinta un poco con la trompeta [spille litt quinto-aktig med trompeten]” (se s. 76), kaste lys over Sarduys perkussive og melodiske trompetspill. Oppsummerende kan trompet og timbalis beskrives som mer improviserende elementer enn de tidligere gjennomgåtte groovebærende instrumentene. Jeg oppfatter imidlertid spillet mellom de *grooveimproviserende*- og de *groovebærende elementene* som sentrale trekk ved groovens estetisk kvalitet. I kombinasjonene mellom de groovebærende og de grooveimproviserende elementene skaper de ulike groovedialoger. Da låta har gått i 1 minutt og 19 sekunder skjer et groovemessig brudd og vi blir geleidet over til den mer etterslepene, elegante og lyriske B-delen via et brekk i perkusjon. Selv om B-grooven er mer melodisk og lyrisk enn A-delen, har den likefullt det karakteristiske synkoperte cubanske preget. B-grooven er nært beslektet med moderne *son-groover* og går i 4/4. De rytmiske mønstrene i B-delen er bygd på følgende *rumba-clave* i tre-to som driver grooven fremover og definerer de andre rytmiske elementene:



I tråd med tidligere beskrivelser av rumba-claven fungerer den som et rytmisk utgangspunkt.

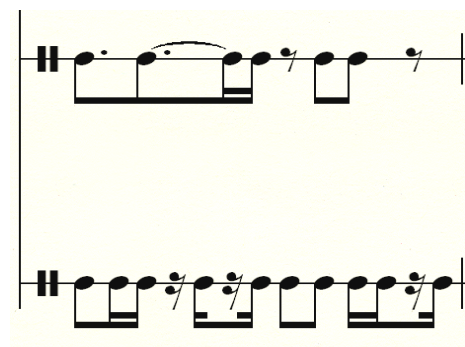
9.3.2 Grooveanalyse av B-delen

Som skrevet er groove-B betraktelig mer avbalansert enn A-grooven. I tillegg vekker den en klar *signifying* av den cubanske *son*-tradisjonen ved basslinjas typiske *tumbao-spilling*.

Likhetene i bassspillet mellom son og Sarduys B-groove kommer til uttrykk ved de tidlige enerene i dette tilfellet spilt en sekstendel før enern' og de punkterte åttendelene på første slag i takt to, tre og fire. De punkterte åttendelene sammenfaller også med rumba-clavens andre slag, som Uribe kaldte *bombo*-slaget. I tillegg kan man forstå den konsekvente aksentueringen av siste sekstendel på fjerde-slaget som en artikulering av et forsinket *ponche*-slag⁷². Slik er bass-*tumbaoen* i B-delen spilt med den riktige clave-følelsen. Her følger bassfiguren og rumba-claven, for å illustrere de rytmiske treffpunktene. *Bombo*-treffpunktet er særlig tydelig i takt to, tre og fire:



Øverst i frekvensspekteret driver *rumba*-claven og et *cascara*-mønster på hi-hat grooven fremover. I tråd med beskrivelsen av *cascara*-mønsteret i kapitlets første grooveanalyse gir grooven dermed en yterligere *signifying* av rytmestrukturer fra son-tradisjonen. De rytmiske treffpunktene mellom *cascara* og *claven* etablerer også sentrale rytmiske tyngdepunkter ved B-grooven. Her følger claven (øverst) og *cascara*:



Cascara-mønsteret på hi-hat er det som i størst grad sammenfaller med clavens aksentueringer. Dette mønsteret inneholder alle clavens markeringer i tillegg til mønstrets egne markeringer, og etablerer den rette clave-følelsen i grooven. I tillegg gir den rytmisk energi via sitt lekende lette synkoperte mønster. Hovedgrunnen til at grooven oppfattes så

⁷² Ved at claven i dette eksemplet er notert i dobbelt så raske noteverdier som i Mauleon og Uribe sine beskrivelser av bombo og ponche blir også bombo og ponche slaget notert i dobbelt tempo altså på punktert åttendel etter enern' eller treern' og siste åttendel på andre og fjerdeslaget

rolig og avbalansert er imidlertid pianoet sin klanglige og rubato rolle, og trompetens tilbakelente fraserings. I B-grooven oppfatter jeg dermed ikke piano som et groovebærende element, slik jeg oppfattet i A-delen. Mot slutten av trompetens improvisasjon, ca 3: 22 og utover, endrer imidlertid groovebildet seg og pianisten spiller mer definerte rytmiske kommentarer gjennom *montuno*-inspirert spilling. Ved pianistens *montuno*-spill blir pianoet i større grad et groovebærende element. Sarduys sin karakteristiske 'bakpå-fraserings' i trompetspillet gir både melodien og deler av improvisasjonen en *cubansk* sangbarhet og tilbakelenthets i tråd med den tidligere beskrivelsen av *las syncopas* og fraserings i *rumba guaguancó* og *son* (se side 110-113). Dermed vekker Sarduys myke og melodiske, men likefullt distinkte rytmiske *offbeat*-fraser referanser til cubanske grupper som Sierra Maestra, Buena Vista Social club, Chapotin etc. og rumbagrupper som Muniquitos De Matanzas og Rumberos de Cuba. Et særtrekk ved disse fraseringsmåtene er hvordan Sarduy konsekvent spiller "utenfor" pulsslagene og hvordan han strekker ut de tidligere nevnte *triplets cubano* og *tresillo*-rytmene. Denne spesielle fraserings utenfor pulsslagene, gir melodien en følelse av bevegelse og melodisk friksjon, som flere cubanske musikere beskrev gjennom begrepene *rubatear*, *rittardando*. I lys av Sarduy's tilbakelente, melodiske og rytmiske fraserings er det interessant å trekke frem følgende samtale fra de etnografiske studiene i Havanna, med *tres*-spilleren og sangeren Carlos Gonzales. Her illustrerer Gonzales betydningen av å spille med begrepene *rubatear* og *rittardar* samtidig som man fastholder claven. For å illustrere hvordan man forskyver melodiske fraser brukte Gonzales metaforen tegninger. I stedet for å spille frasen helt metrisk, lager man tegninger av *montunos* og ulike fraser:

K: Hvis man skal transkribere montunoen hvordan er den? Er det mye bruk av trioler?

C. Gonzales: Nei, det er mer som å rittardere ulike triol-figurer. Trioler med mye rittardando. Det er som en 'tegning' (bilde, karrikatur) av originale montunos.

K: Spiller de litt bak eller litt foran tempo?

C. Gonzales: Begge deler, noen ganger ligger man foran og noen ganger ligger man bak. (han viser ved å synge),

K: I dette eksempelet bruker du flere triol figurer (han spilte særlig 3 mot 2- gjerne gruppert i 2)

C. Gonzales: Her spilte jeg en del bakpå, via trioler.

K: En vennine av meg (Magela Herrera) forklarte meg forskjellen på cubanske trioler og europeiske trioler (jeg synger for å illustrere), hvor de cubanske er mer bakpå og spilt litt mer rubato, er det riktig?

C. Gonzales: Ja, men det er den samme triolen, men spilt med ritardando. Det er en triol med rittardando.

K: Dere bruker også cinquillo-frasen? (en synkopert frase som er vanlig i afrocubansk musikk)

C. Gonzales: Ja, fordi ideen er å desplassere (displace, forskyve) de tunge slagene (1,2,3, 4), og etterpå kommet tilbake til tempoet." (Samtale i Havanna Vieja, Havanna. 14.10.2006)

Begrepene *rubatear* og *rittardar* betyr i denne sammenheng å spille fritt innenfor en groove, samtidig som man har claven og pulsen i bakhodet. Slik er begrepene forskjellige fra hvordan de brukes i klassisk musikk, hvor rubatere og rittardando ikke nødvendigvis innebærer å spille mot en puls men snarere kan spilles rytmisk friere. Gjennom Sarduys tilbakelente

melodiøse spill inngår han i rytmiske dialoger med grooven. Slik kommenterer og fargelegger trompetens frasering groovens estetiske uttrykk. B-delen består videre av en lengre piano-solo, som begynner som melodiske fraser, for deretter å inngå i rytmiske dialoger med grooven. Gjennom et virtuost pianoløp blir vi videre tatt over til det jeg vil kalle C-grooven, som markerer sin entré med en typisk cubansk pianomontuno.

9.3.3 Grooveanalyse av Charly en la Habana- C-delen

Det samlede uttrykket i C-grooven er suggererende, kraftfullt og energisk via mye rytmisk aktivitet i et hurtig tempo. Kombinasjonen av en drivende piano-montuno, jevn sekstendelunderstrøm på congas med aksentuering av etterslag på to og fire, og den slepne bass-tumbaoen, kombinert med rytmiske kommentarer på bassstromma, og en rumba-clave, gir grooven klare referanser til cubansk timba og andre moderne son-stiler. I den følgende noterepresentasjonen har jeg fokusert på piano, bass, bassstromme, congas og rumba-claven, da disse fremstår som de mest groovebærende. Grooveenheten er på to takter:

The image displays musical notation for the C-section of 'Charly en la Habana', focusing on piano, bass, and percussion parts. The notation is organized into five staves, each representing a different instrument or part, with red labels above them:

- PIANO-MONTUNO:** The top staff shows a complex piano melody with many beamed sixteenth notes, indicating a fast, driving rhythm.
- BASS-TUMBAO:** The second staff shows a bass line with a steady, rhythmic pattern of eighth notes.
- BASS-STREAM:** The third staff shows a bass line with a steady, rhythmic pattern of eighth notes, similar to the tumbao but with a different feel.
- CONGAS:** The fourth staff shows a conga part with a steady, rhythmic pattern of eighth notes, featuring accents on the second and fourth beats.
- CLAVE 1 TRE-TO:** The bottom staff shows a clave pattern, specifically a 1-3-2-3 pattern, which is a common rhythmic motif in Cuban music.

The notation is written in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is indicated as 'C' (Crescendo) at the beginning of each staff.

Som vi ser av det samlede rytmiske uttrykket i C-grooven er det rytmiske uttrykket drivende og gir klare referanser til den figurative grooveanalysen i kapitlets første avsnitt via *piano-montunos* og *bass-tumbaos*. C-grooven deler også noe av A-groovens intense og komplekse rytmiske uttrykk. Dermed kan det være hensiktsmessig med et mer analytisk blikk på de ulike mønstrene.

C- groovens piano-montuno

C-delens *montuno* er smakfullt utformet og passer på riktig vis inn i en *rumba-clave* i 3-2, som hele tiden spilles parallellt. (Her er 3-2 *claven* vist på øverste notelinje og *montunoen* på de to andre):



Via den antisiperte starten i *montunoen* på sekstendels opptakt hinner den frem mot en *rumba-clave* i tre-to. Da vi i tillegg får den karakteristiske betoningen av *treern'* og *tre-og*, altså første slag på to-siden av *claven*, er *clavenfølelsen* etablert. (*Montunoen* er i dobbelt tempo i forhold til den tidligere figurative grooveanalysen i kapitlets første avsnitt). Den fengende *timba-montunoens* melodiske karakter består i trinnvise bevegelser, kromatiske gjennomgangstoner og treklanger. Den melodiske linjen i *montunoen* er spilt i vekselvis to og tre oktaver. Dette skaper en intern inndeling i *montunoen* mellom en hovedmelodi og en undermelodi. Hovedmelodien trer klarest frem og er konsekvent doblet i tre oktaver, mens undermelodien er av en mer utfyllende karakter, og trer litt i bakgrunnen.⁷³ Min lærer i cubansk piano-montuno i Havanna, Dayramir Gonzales, vektla at man alltid måtte tenke på

⁷³ Skille mellom la primera og segunda melodia i pianomontuno's var blant det mest sentrale jeg lærte som montuno-elev hos den cubanske pianisten Dayramir Gonzales i Havana (Felt notater Havana oktober 2006).

forholdet mellom *la primera* og *la segunda melodia* i montuno-spilling. Videre påpekte han hvordan jeg burde betrakte *la segunda melodia*, som rytmiske fills eller *ghostinger*, som kunne varieres i tråd med musikken og groovets karakter (Feltnotater i Havanna, notert 17.11.2006). Det er analytisk interessant å skille disse to, da hovedmelodien kan forstås som *montunoens* grunnkarakter, og undermelodien som rytmiske og melodiske koloritter som varieres. Hovedmelodien er i liten grad variert under pianistens *montuno*-spill. Undermelodien er derimot mer variert og gir utfyllende rytmiske kommentarer. Montunoens flersidighet gjør at den både varierer og repeterer i samme uttrykk, noe som skaper en energisk, repetitiv og drivende groovefølelse som er karakteristisk for afrocubansk musikk. Bassfiguren i C-grooven minner i stor grad om tradisjonelle *bass-tumbas* og deres tidligere beskrevne rytmiske design i den figurative grooveanalysen av de fem rytmestrukturer (se s. 115-121). Selv om bassen noen steder frigjør seg fra dette mønsteret, for å skape variasjon, oppfatter jeg dens bruk av den tradisjonelle *tumbao*-rytmen som et sentralt trekk ved figuren. Bassmønsteret i C-grooven oppfatter jeg som følger (Her er claven notert øverst og bass-mønstre notert under for å vise interaksjonen):



Bass-*tumbaoens* smidige frasering rundt pulsslagene blir ytterligere understøttet av basstrommas rytmiske kommentarer. Slik er basstrommespillinga i groove-C spilt tettere opp mot bassen enn i A-delen. Både basstromma og bass-*tumbaoens* grunnmønster i C-delen, og deres interaksjon med claven, underbygger de tidligere nevnte *bombo*- og *ponches*lagene. Ved at musikken er i dobbelt tempo blir bombo-slaget på en punktert åttendel etter enern' og treern' mens ponche-slaget kommer på andre åttendel på slag to og fire:



I tillegg drives grooven fremover av raske underdelinger i campana, ride og congas. Jeg oppfattet congas-mønsteret som det mest stabile og groovebærende av de tre, og har derfor inkludert den i grooveanalysen. Congas-rytmen spiller også flere variasjoner utover det tidligere nevnte mønsteret. I tillegg er det interessant å påpeke hvordan den konsekvent uttaler *ponche*-slaget (i dobbelt tempo) og sekstendelen etter dette slaget. Slik gir congas-mønsteret grooven fremdrift ved å antisipere de etterfølgende pulsslagen: Dets interaksjon med claven kan illustreres slik:



Foruten de fem beskrevne groovebærende elementene trekkes det musikalske fokuset i C-grooven mer i retningen av en musikalsk dialog mellom et lite kor, forsangeren og fills i trompet. Korene repeterer en rytmisk fengende melodi, mens forsangeren improviserer over korets melodi. For å underbygge det kokende klimaket i C-grooven spiller trompetisten ut perkussive toner i et høyt register som fungerer som musikalske kommentarer til sangerne og de groovebærende elementene. Koret og forsangerens klang og fraserings, og deres innbyrdes antifonale interaksjon, og dynamikk, samt den antifonale interaksjonen mellom sangere, trompet og de groovebærende elementene minner om den tidligere nevnte *rumba guaguancó*, og beskrivelsen av dialogen mellom *tres-dos* og *salidor* (se s. 107). Foruten de konkrete referansene til rytmiske dialoger i *rumba guaguancó* viser også sangens tekst, om evnen til å nyte rumbaen, en eksplisitt referanse til stilen. Det samlede musikalske uttrykket i C-grooven er fengende, synkopert, energisk og har mye rytmisk friksjon.

9.4 *Oppsummering av grooveanalysene*

Alle de tre grooveanalysene gir beskrivelser av hvordan claven fungerer som et rytmisk prinsipp innenfor den multilinjære (Nketia 1974: 137) organiseringen av grooven i afrocubansk jazz. I tillegg har kombinasjonen av auditive og figurative grooveanalyser vist hvordan etablerte rytmiske strukturer i cubansk musikktradisjon som *montuno*, *tumbao*, *cascara* og *campana* og *contra-campana* spiller en sentral groovemessige rolle i stilen. Et viktig generelt trekk de tre grooveanalysene illustrerer er hvordan cubanske varianter av Watermans begrep *offbeat*-frasering, kombinert med Chernoff, Wilson og Alén sine beskrivelser av antifonal interaksjon fungerer som sentrale musikalske strukturer i stilen. Videre har min bruk av Gates sitt begrep signifyin(g) beskrevet hvordan musikkens groovemessige kvaliteter spiller på sjangre og stiluttrykk fra afrocubansk musikktradisjon. Etter å ha diskutert de tre grooveanalysene vil jeg i neste og siste del av oppgaven rette fokus mot en sammenlignende drøfting av oppgaven.

DEL IV 'Sabor y la poliritmia'

***Sammenlignende drøfting og konklusjon med utgangspunkt i
oppgavens problemstilling***

Kapittel 10 Sammenlignende drøfting

Utgangspunktet for denne masteroppgaven var å studere groovemessige og estetiske trekk i afrocubansk jazz. Dette har jeg gjort via en tverrfaglig tilnærming som har kombinert estetiske, filosofiske og etnografiske diskusjoner, med grooveanalyser av nyere afrocubansk jazz. Konkret har jeg analysert to sentrale tidstypiske jazzlåter samt foretatt intervjuer og samtaler rundt groove og estetikk med seks cubanske jazzmusikere. Som poengtert i kapittel 2 er oppgaven skrevet i en fortolkende hermeneutisk tradisjon med utgangspunkt i perspektiver fra Gadamer og Ricoeur. Som følge av dette har alle presentasjoner, diskusjoner og analyser hatt et drøftende preg. Som Gadamer poengterer i slutten av 'Truth and method' (1989: 551-575), medfører dette at metodiske presentasjoner, drøftinger og analytiske observasjoner, alltid vil være både analytiske *og* drøftende, da det er disse som konstituerer funnene. Dermed har Gadamers tittel "Truth and method", selv, en ironisk undertone, da sannheten alltid er konstruert ut ifra metoden og vice versa. I lys av dette har samtlige presentasjoner vært *både* drøftende og analytiske. Etter å ha presentert de hermeneutiske forutsetningene for studien fant jeg det videre nødvendig å gi en sammenfattet presentasjon av hvordan afroamerikansk og afrikansk musikk (som afrocubansk jazz er en del av), har blitt fortolket i europeisk musikkvitenskap og kulturtradisjon. Først har jeg vist hvordan *raza*-begrepets inntog i det spanske språk, kombinert med conquistadorenes erobringer i Latinamerika, og den påfølgende slavehandelen, har bidratt til en forståelse av forskjellen mellom *det europeiske* på den ene siden og *de andre* på den andre. Deretter viste jeg hvordan dette synet ble artikulert av den toneangivende filosofen Hegel, og hvordan flere tolket for eksempel Darwins evolusjonsteori til inntekt for nedlatende beskrivelser av det afrikanske som et førsivilisert stadium. Gjennom slike beskrivelser har jeg påpekt begrensninger i den europeiske fortolkningshorisont. I kjølvannet av denne normative og eurosentriske fortolkningshorisonten, valgte jeg å skrive meg inn i tradisjonen til litteraturvitere og populærmusikkvitere som Gates og Danielsen, da disse studerer afroamerikansk kultur og estetikk fra et mer positivt perspektiv.

Etter å ha presentert hermeneutiske fortolkningsperspektiver samt begrensninger i egen fortolkningshorisont, vendte jeg fokus mot konkrete musikalske særtrekk i de tre afrocubanske stilene *chackalokuafú*, *rumba guaguancó* og *son*. Alle disse stilene er sentrale i den sjangerfusjonerte stilen afrocubansk jazz. I det samme kapitlet diskuterte jeg videre

afrocubansk jazz og musikk sin posisjon i et mer globalt perspektiv. Med støtte i Acosta, Storm Roberts og Yanow viste jeg hvordan cubansk musikk har spilt en sentral rolle i utviklingen av nordamerikansk jazz og populærmusikk, eksemplifisert ved mambo- og salsa-bølgene i USA, samt Jelly Roll Mortons bruk av "the cuban tango rhythm", og Dizzy Gillespies flørt med afrocubanske rytmer. Dette kapitlet bidro også, indirekte, til å presisere hvordan afrocubansk jazz er et produkt av Fernando Ortiz sitt tidligere nevnte begrep *transculturación*, og dermed basert på fusjoner av cubanske sjangre som *son* og *rumba guaguancó*. Etter å ha gitt en kort presentasjon av afrocubansk jazz sin internasjonale posisjon, særtrekk og karakteristika, vendte jeg fokus mot estetisk teori i kapittel 5. Med utgangspunkt i min egen bakgrunn i den vestlige kulturtradisjon, samt dens innflytelse på Cuba under det spanske herredømme fra 1492 - til 1898 valgte jeg å inkludere utdrag fra Kants *Kritikk av dømmekraften* (1995) i den estetiske presentasjonen. Kants tredje kritikk blir omtalt som et av de viktigste verk i estetisk teori, og har direkte, og indirekte, vært sentral i den europeiske tradisjonen, som jeg selv er en del av. Ved å inkludere utdrag fra Kants kritikk muliggjorde jeg også en diskusjon om vestlig estetisk teori sin eksportverdi i møte med ikke-vestlige og afrocubanske kulturuttrykk. I tillegg til Kants tredje kritikk inkluderte jeg en kort presentasjon av estetikkbegrepets historiske røtter gjennom Baumgarten, samt to moderne refortolkninger av estetikkbegrepet via Danielsen og Shusterman som i større grad knytter det estetiske opp mot den kroppslige erfaringen. Disse fire perspektivene: Kant, Baumgarten, Shusterman og Danielsen dannet teoretisk utgangspunkt for videre estetisk diskusjon av afrocubansk jazz. I del tre, og kapittel 5 og 6, vendte jeg fokus mot etnografisk metode og teori, for deretter å gjøre en konkret etnografisk analyse. De to siste kapitlene har diskutert groovemetodiske forhold etterfulgt av tre grooveanalyser av afrocubansk jazz. Den første grooveanalysen var rettet mot grunnstrukturer i stilen inspirert av etnografiske erfaringer og etnografisk analyse, mens de to andre var basert på analyse av utdrag fra Gonzalo Rubalcabas *El cadete constitucional* (2001), og Carlos Carlos Sarduys *Charley en la Habana* (2006). Hele oppgaven sammenfattes, drøftes og avsluttes i dette siste og tiende kapittel.

Min vide tilnærming om å både analysere estetiske og mer grooveanalytiske forhold, har imidlertid skapt analytiske og komposisjonsmessige utfordringer og begrensinger. Ved å kombinere tekster fra blant annet antropologi, etnografi, filosofi, estetisk teori, kulturteori, musikkvitenskap og etnomusikologi i studiet av afrocubansk jazz, kan jeg umulig yte fullstendig metodisk og analytisk rettferdighet til de ulike disiplinene. I stedet for å gå inn i

de forskjellige disiplinenes interne problemstillinger, har jeg forsøkt å bruke korte og komprimerte presentasjoner av tekstene. Disse presentasjonene har jeg vinklet mot oppgavens analyseobjekt, afrocubansk jazz. Dermed har mine tolkninger av blant annet Heidegger, Gadamer, Ricoeur og Hammersley m.fl, vært refortolkninger gjort med utgangspunkt i *egen* tekst og problemstilling. En konsekvens av dette er at min bruk av de ulike tekstene både har blitt formet av, og samtidig vært med på å forme, min diskusjon om afrocubansk jazz. Samtidig som min tverrfaglige eklektisme gjør det umulig å være fullstendig trofast til en tradisjon utgjør imidlertid den tverrfaglige koplingen også en potensiell styrke, da det muliggjør nye og interessante tolkninger av afrocubansk jazz. Ved å koble estetiske, grooveanalytiske og etnografiske beskrivelser, kan jeg for eksempel avdekke sentrale rytmiske mønstre i musikken, og i tillegg diskutere cubanske musikeres egen forståelse av musikalsk kvalitet og estetikk. I tillegg mener jeg lite utforskede felt, som afrocubansk jazz, kan være tjent med brede tilnærminger, da slike studier sonderer terrenget og muliggjør mer detaljerte analyser senere. Derfor var det analytiske fokuset for oppgaven av både en estetisk, etnografisk og grooveanalytisk karakter, og hovedproblemstillingen lød derfor:

10.1 *Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz?*

Med støtte i oppgavens analyser og drøftinger har jeg identifisert at det som kjennetegner nyere afrocubansk jazz er musikkens groovemessige, og til tider suggererende uttrykk. Ved at synkoperte og polyrytmiske groovestrukturer spilles parallellt får musikken sitt karakteristiske cubanske uttrykk. For å bruke Danielsens fenomenologisk estetiske språk kan man hevde at det er nettopp, *væren-i-den-afrocubanske-grooven* i afrocubansk jazz, som skaper denne estetiske følelsen. Ifølge mine cubanske informanter er imidlertid ikke dette kun en estetisk følelse, det er snarere snakk om estetisk *nyttelse* erfart via *væren-i-grooven*. Rytmene skaper et velbehag, en *sabor*, en *bomba*, en måte å *gozar*, som er vanskelig å gjengi på en dekkende måte i norsk språkdrakt. Nøkkelbegrepet i denne afrocubanske groove-erfaringen kan beskrives som *el sabor*. Dette kan oversettes til en krysning mellom de engelske begrepene *flavour* og *taste*⁷⁴, altså en form for smak. Hovedpoenget er at *sabor*-begrepet i denne oppgaven er brukt i en estetisk betydning. Som poengert i den etnografiske analysen beskriver informant og språkforsker Marcia Gomez, som har forsket på cubansk spansk sin semantiske betydning på Cuba, *sabor*-begrepet slik:

⁷⁴ (Diccionario Español-Ingles Larouse 1992: 366)

K: kan du si meg hva det vil si å spille med *Sabor*?

M. Gomez: Det er å spille med følsomhet, spille med alt du har av følelser, du må bruke alle dine fem sanser. Med hodet, hendene, kroppen, alt, spille med alt. Spille med alt du har inni deg. Med all din følsomhet [...]

I og med at *sabor* primært ble brukt metaforisk kan Yasek Manzanos tidligere nevnte beskrivelse gi begrepet ytterligere forklaringskraft. Manzano viste til en tosidig forståelse av begrepet, hvor han på den ene siden vektla begrepets uforklarighet via uttalelser som ”åååå steike - *sabor* aaaa [...]”, samtidig som han presiserte begrepet og dets forhold til et kroppslig musikalsk velbehag:

K: Kan du prøve å forklare meg hva som er en bra groove [...].

Y. Manzano: [...] det viktigste er at de gode musikerne har *sabor*, mye *sabor*.

K: Hva er *sabor*?

Y. Manzano: Åååå steike, *Sabor*,aaaaa [...] *Sabor* er når mora di lager mat og du spiser og sier- *coño* !!!!! (Que rico), så deilig! det er det samme i musikken. *Sabor* er evnen folka har til å kjenne *la música cubana* med *sabor* [...] Det viktigste ved *sabor* er at musikken gir deg en *sabor* som gjør at du får lyst til å danse, det er måten man spiller en rytme på.

Ut ifra Danielsens beskrivelse av being-in-the-groove, og mine informanternes betoning av begreper som *sabor* og *gozar*, kan vi slutte at den estetiske groove-erfaringen i afrocubansk jazz uttrykker seg som en rytmisk estetisk nytelse i *presens*, og som strekker seg ut i tid.

Dermed kan vi beskrive afrocubansk jazz slik Danielsen konkluderer sin beskrivelse av funk:

”Being in a groove, feeling the right feeling, letting presence happens from the inside, from a position within time, within the experiential now, that is probably what funk is all about, and we should probably leave it at that in all its meaningful non-sense” (Danielsen 2006: 204).

Som Danielsen skriver skal man kanskje la beskrivelser av groovestetikk være med dette. La *væren-i-grooven* være *væren-i-grooven*. Som hun videre tydeliggjør via Lyotard og Kant er det i tillegg noe grunnleggende tautologisk og selvforklarende ved estetisk kvalitet:

”Thought only judges according to its state, judging what it finds pleasurable. Thus this state which is the ‘object’ of its judgement is the very same pleasure that is the ‘law’ of the judgement. These two aspect of judgement, referentiality and legitimacy, are but one in the aesthetic [...]this] remarkable disposition of reflection I call tautological” (Lyotard gjenngett av Danielsen 2006: 198)

På den andre siden vil en utelukkende betoning av en slik tilnærming i *presens*, og som faller inn under Ricoeurs tidligere nevnte beskrivelse av *belonging*, undergrave den mer deskriptive og distanserte analysen av groove og rytmiske mønstre i afrocubansk jazz. I lys av Ricoeurs poengterte dialektikk mellom *belonging* og *distanciation*, er det dermed fruktbart å også gi analytiske og distanserte tolkninger av masteroppgavens funn. Som utgangspunkt for dette ser jeg det hensiktsmessig å låne et perspektiv fra Clifford Geertz sin bok *Interpreting culture* (1973), hvor Geertz beskriver kunst som en historie der utøverne deltar som fortellere. Hvis vi retter fokus mot historien afrocubansk jazz, finner vi, med støtte i informantene og utøverne av stilen, at denne historien spiller på andre sub-historier hvor *rumba guaguancó* og *son* kan

sees som to av de viktigste. En forståelse av afrocubansk jazz som blandet av sentrale afrocubanske stiler finner også støtte i Fernando Ortiz sitt mer cubansk orienterte begrep *transculturación* (1995). Ved å forstå afrocubansk jazz som et produkt av *transculturación*, kan vi se hvordan cubanske musikkstiler står i dialog med hverandre og den nordamerikanske jazztradisjonen, og slik produserer afrocubansk jazz. Det analytiske begrepet jeg har brukt for å analysere denne formen for intertekstuell kommunikasjon er begrepet signifying hentet fra Henry Louis Gates sin bok *The Signifying Monkey* (1989). Kort fortalt kan signifying begrepet brukes for å illustrere hvordan ulike musikkstiler spiller på hverandre i det musikalske uttrykket. Foruten Ortiz sitt begrep *transculturación*, har et slikt syn på afrocubansk jazz også støtte i de tidligere beskrevne tekstene til Raul Fernandez (2006) og Leonardo Acosta (2003). Afrocubansk jazz er en musikk sjanger som spiller på flere afrocubanske populær- og folkemusikkstiler og jazz. Kroneksemplet for stilens cubanske særtrekk er dens bruk og vektlegging av *la clave*. Begge de to auditive grooveanalysene har vist hvordan stilen både henter inspirasjon fra *son-claven*, og *la clave de rumba guaguancó*. Ved å fokusere på groovemessige strukturer i afrocubansk jazz via claven, har jeg også pendlet inn på underproblemstilling i) som lød: ”Hvilken groovemessige rolle har claven, og hvordan former dens interaksjon med andre rytmiske mønstre det groovemessige uttrykket i afrocubansk jazz?”

Som illustrert i grooveanalysene, den groovemetodiske diskusjonen, og de etnografiske analysene, er ”*la clave [...] fundamental*”, for å bruke informanten Harold Lopez Nussas beskrivelse. Både tekster om afrocubansk rytmetradisjon, den etnografiske analysen, og de tre grooveanalysene har illustrert hvordan claven fungerer som en rytmisk grunnenhet som de andre mønstrene forholder seg til. I lys av informantene Manzano, Faye og Piloto sine beskrivelser, er musikkens grad av å være spilt med claven, essensiell for at den skal groove på den riktige måten, og slik skape det tidligere beskrevne velbehaget av *å-være-i-en-afrocubansk-groove*. Som flere av informantene påpekte er det imidlertid ikke tilstrekkelig å kun forstå claven via notasjon, man må både *spille* og *lytte gjennom claven*. I lys av den tidligere videreutviklingen av Danielsens grooveveteoretiske rammeverk figur og gest, via begrepet *persepsjonsfigur*, (se s. 92-93) kan vi slutte at claven utgjør en grunnleggende *persepsjonsfigur* i opplevelsen av musikken. Man lytter gjennom claven, i tillegg til den mer implisitte pulsen. Dermed fungerer både musikkens puls og dens clave-karakter, som et persepsjonelt rammeverk de inneforståtte cubanske musikerne opplever afrocubansk jazz gjennom. For å tydeliggjøre dette i grooveanalysene har jeg gjort clave-baserte grooveanalyser,

og diskutert hvordan ulike groovemønstre interagerer med hverandre og claven. Videre har jeg også vist, med støtte i den etnografiske analysen og Uribes tekst om afrocubansk rytmetradisjon, hvordan claven innehar en form for spenning-avspenningsdikotomi. I lys av dette fungerer takta med tre markeringer som den sterke siden av claven (*fuerte*), og takta med to markeringer kalles den svake siden av claven (*debil*). Som Carpentier (1979: 55-56) påpeker, må samtlige av de ulike rytmemønstrene være spilt i tråd clavens struktur. Hvorvidt claven er spilt i to-tre eller tre-to, legger føringer for hvordan de andre instrumentene spilles. Med støtte i de nevnte etnografiske erfaringene og analysene, samt tekster av Uribe, Mauleon, Patino og egne grooveanalyser, har jeg lokalisert hvordan særlig *piano-montunos*, *bass-tumbaos*, *cascara-rytmen*, *congas mønstre* og komplementærrytmene mellom de to *campana*-rytmene fungerer som groovebærende elementer i afrocubansk jazz. Ved at pianistene 'flørter med synkopene' for å bruke Calderons begrep, via lekende, elegante og likefullt drivende, synkoperte *piano-montunos*, ofte spilt i oktaver, får musikken sin energiske cubanske touch. Men som sagt må disse *montunoene* være spilt i *clave*. Clave-rytmen determinerer hvordan selve *montunoen* blir frasert. Foruten *piano-montunos* kan *bass-tumbaoens* evne til å smygse seg unna de tunge slagene, og dermed hele tiden gi musikken bevegelse og energi, beskrives som et sentralt groovebærende element. Som både Piloto og Faye påpekte i den etnografiske analysen må disse *bass-tumbaoene* også spilles i tråd med claven for å groove på den riktige måten. I min grooveanalyse av *Charley en la Habana*, og det jeg kalte groove B og C, har jeg imidlertid vist hvordan *bass-tumbaoen* ikke nødvendigvis fordrer claven i to-tre eller tre-to, da den mest tradisjonelle *tumbaoen* har like aksentueringer på begge sidene av claven og dermed er mindre bundet av clavens spenningsdikotomi. I tillegg til *tumbao* og *montuno* gav grooveanalysen av Rubalcaba et godt bilde på hvordan den komplementærritmiske figuren mellom *campana* og *contra-campana* også fungerer som et groovebærende element ved å gi musikken driv, forutsatt at de spilles i tråd med claven. Det samme gjelder beskrivelsen av *cascara-rytmen* i *Charley en la Habanas* B-groove. Slik har jeg identifisert hvordan grunnleggende groovestrukturer spilles i tråd med claven, og dermed skaper groovens afrocubanske uttrykk. Foruten disse grunnleggende groovestrukturene har jeg også lokalisert flere cubanske rytmebegerper, eller det Fernando Ortiz kaller '*celulas rítmicas*' (rytmiske celler) med støtte i informantene og tekster av Carpentier, Mauleon, Rodriguez et.al samt nevnte Ortiz. Via begrepene *el tresillo* og *triplets cubano* har jeg vist hvordan den gestiske fraseringen til rytmen;



ofte fraseres mer i retning av en firedels-triol, andre lignende figurer, eller noe midt i mellom (se side 106). Via mine informanternes forståelse av *triplets cubano* og *el tresillo*, har jeg også vist hvordan forståelsen av rytmer via noter blant cubanske musikere er mer dynamisk enn det bildet notearket tegner. For å bruke Danielsens tidligere nevnte begrepsapparat har kombinasjonen av grooveanalyse og etnografisk analyse vist hvordan en figur kan fraseres via ulike musikalske gester, samtidig som en musikalsk gest, i noen tilfeller, kan relateres til ulike figurer, som for eksempel de to figurene *el tresillo* og *triplets cubano*. På bakgrunn av de tidligere nevnte tekstene og flere av informantene, har jeg også påpekt hvordan *el cinquillo*-rytmen er en sentral inneforstått ”*celula rítmica*”, for å bruke Ortiz sitt begrep, i den cubanske musikktradisjonen. *Cinquillo*-rytmen, som er på to takter, er spesielt interessant da den *signifiser* clavens retning ved at den alltid sammenfaller med tre-siden av claven. Som beskrevet kan rytmen gjenfinnes i flere standardlåter i afrocubansk jazz, som for eksempel i den tidligere nevnte *El manicero*. I følgende eksempel viser den forkledd *cinquillo*-rytmen i *el manicero*, implisitt, clavens retning i musikken. (*Cinquillo*-rytmen er markert med klammer):



Som vist i den tidligere nevnte grooveanalysen av Gonzalo Rubalcabas *montuno*-spilling i *El cadete constitutional*, er Rubalcabas *montuno* også en forkledd variasjon over den nevnte *cinquillo*-rytmen. Dermed dirigerer *el cinquillo*, implisitt, clavens retning. I det følgende eksempelet ser vi også hvordan de to *campana*-rytmene skaper en drivende komplementærritmisk understrøm på åttendelsnivå i tråd med clavens spenningsdikotomi. Den komplementærritmiske interaksjonen mellom de to *campana*-rytmene, claven og deres illustrerte *offbeat*-markeringer, viser også hvordan *campana*-rytmene aksentuerer både

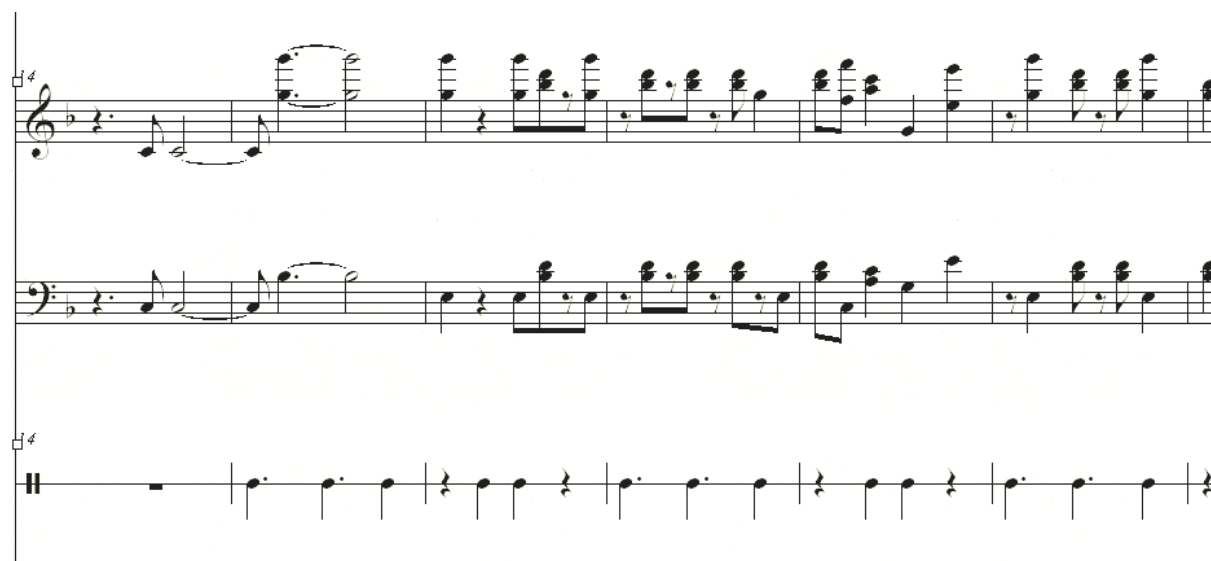
bombo- og *ponche-* slaget i claven, altså slaget på 2 og 4, som både Uribe og Mauleon vektla at var sentrale fraseringsmessige tyngdepunkter i den cubanske musikktradisjonen. Den følgende, og tidligere nevnte, transkripsjonen av Rubalcaba illustrerer dette slik:

The image shows a musical score for three parts: Clave, Campana, and Contra-campana. The Clave part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with vertical blue lines indicating the 2nd and 4th beats. The Campana part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with vertical blue lines indicating the 2nd and 4th beats. The Contra-campana part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with vertical blue lines indicating the 2nd and 4th beats. The parts are labeled in red text: "Clave i 2-3", "Campana", and "Contra-campana".

Aksentueringen av de nevnte *bombo-* og *ponche-*slagene i musikken var også gjennomgående i de andre grooveanalysene. Videre viste fortsettelsen av grooveanalysen hvordan Rubalcabas lekne og *offbeat*-fraserte melodilinjier *signifyer* den tidligere beskrevne *offbeat*-fraserte sangstilen i *rumba guaguancó*. Foruten de nevnte rytmiske strukturene er også Watermans eldre begrep *offbeat*-frasering essensielt for å forstå Rubalcabas frasering som konsekvent spiller elegante legato og lyriske fraser som smyer seg unna pulsslagene. Slik flyter frasene på en elegant måte over groovens pulserende rytmer. I følgende utdrag ser vi også hvordan Rubalcaba artikulere en typisk *triplets cubano* mot slutten av en *offbeat*-frase:

The image shows a musical score for a triplet *cubano* phrase. It consists of three staves. The top staff is written in treble clef with a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a blue bracket indicating a triplet of eighth notes. The middle staff is written in bass clef with a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a blue bracket indicating a triplet of eighth notes. The bottom staff is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with vertical blue lines indicating the 2nd and 4th beats.

I eksemplet over ser vi flere aktualiseringer av det jeg beskrev under avsnittet *las syncopas* (se s. 110-113) via sammenhengende lyriske *offbeat*-fraser kombinert med en overbundet *triplets cubano*. Denne delen av grooveanalysen har også vist hvordan grooveens mer melodiske elementer fungerer som grooveimproviserende ved å strekke ut lengre fraser på den riktige synkoperte måten. Slik gir Rubalcabas overnevnte frasing både rytmisk driv og et melodisk uttrykk til den rytmiske musikken. Foruten de beskrevne grooveanalytiske observasjonene oppgaven har gitt, er det interessant å påpeke hvordan analysene av pianistene Rubalcaba og Lopez Nussa og trompetisten Sarduy sine perkussive soloer, har vist hvordan perkussive soloer er med å forme grooveopplevelsen i afrocubansk jazz. Selv om ikke improvisasjon var oppgavens primære siktemål har jeg implisitt diskutert hvordan flere av improvisasjonene i afrocubansk jazz inngår i ulike groovedialoger med claven og de mer groovebærende elementene. I slike groovedialoger former trompet og piano grooveens uttrykk via elegante synkoperte fraseringer og mer kraftfulle perkussive forskyvinger, spilt mot det rytmiske underlaget. Dette kommer til uttrykk i alle de tre grooveene i låta *Charley en la Habanas*, i tillegg til Rubalcabas lekne melodier og montuno-improvisering på *El cadete Constitutional*. Den beste illustrasjonen på dette er Rubalcabas følgende forskyvinger av *montunos*. Her opptrer Rubalcaba som en forkledd perkusjonist bak tangentene:



En interessant observasjon i dette eksemplet er hvordan Rubalcaba innleder hele *montuno*-soloen med markering av *el bombo-slaget*, altså 2og, for deretter å servere en forsinket ener. Videre forskyver han *montuno*ens tradisjonelle rytmiske utvikling ved å servere tre terser etter hverandre i takt 4, der man i tråd med *montuno*ens vanlige uttrykk venter seg annenhver ters og oktav-dobling. Dermed forskyver Rubalcaba forholdet mellom oktav og ters i vanlig *montuno*-spilling (se s. 123-124), og gir improvisasjonen et mer perkusivt uttrykk. Ved å

plassere montunoens aksentueringer på uvante slag skaper han spenning og energi i musikken.

Estetiske trekk og kvaliteter

Som Alejo Carpentier påpeker i kapitlet *Afro-cubanissimo* mot slutten av *La música en Cuba*, inviterer den rytmiske afrocubanske musikken til "en tilstedeværelse i en rytmisk tilstand" (1979: 239). Alle de beskrevne groovestrukturene bidrar til å skape denne rytmiske tilstanden. Det er nettopp de parallelle komplekse rytmestrukturane, og deres grad av å være spilt med en personlig *sabor* og *bomba* knyttet til claven, som gir grooveopplevelsen i afrocubansk jazz sin estetiske kvalitet. Men selv om *montunos*, *tumbaos* og *claven*, kan beskrive hvordan deler av de rytmiske forholdene i afrocubansk jazz er strukturert, gir ikke slike representasjoner alene noen forklaring på hva som gir afrocubansk jazz dens estetiske kvalitet. Med utgangspunkt i den tidligere nevnte tosidige forståelsen av groovebegrepet som skiller mellom groove som substantiv og groove som verb, har vi foreløpig primært diskutert groove som substantiv. Vi har derimot ikke gitt utfyllende estetiske forklaringer på hva det vil si å oppleve at noe *groover*, som en aktiv estetisk tilstand. Dermed har vi foreløpig ikke besvart den estetiske dimensjonen av groovebegrepet; *hvorfor musikken groover?* Ved å gjenta spørsmålet om estetisk kvalitet i afrocubansk jazz bringes vi tilbake til underproblemstilling ii), som lød: "Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz, og hvordan forstås dette blant cubanske jazzmusikere?"

Ved å hovedsaklig presentere utdrag fra Kant, Baumgarten, Shusterman og Danielsens estetiske perspektiver kombinert med etnografiske studier rettet mot musikkens estetiske kvalitet, har jeg lagt et teoretisk grunnlag for å diskutere estetikk i afrocubansk jazz. Som skrevet under den etnografiske analysen, beskrev flere cubanske jazzmusikere afrocubansk jazz- og musikkestetikk i tråd med Carpentiers overnevnte beskrivelse av en *tilstedeværelse i en rytmisk tilstand*. Videre knyttet hovedvekten av informantene denne tilstanden i retning av noe kroppslig. I lys av slike beskrivelser virker Shustermans vide tolkning av Baumgartens *aesthetica*-begrep, som både innebefattet praktiske og teoretiske kontemplative forhold, som et hensiktsmessig utgangspunkt i forståelsen av afrocubansk jazzestetikk:

"Baumgarten's idea of aesthetic as a life-improving cognitive discipline that extends far beyond questions of beauty and fine arts that involves both theory and practical exercise" (Shusterman 2000: 266-267)

Det rytmisk estetiske velbehaget musikken produserer fordrer at både lytteren og utøveren forstår musikkens estetiske kvalitet ut ifra de tidligere nevnte konseptene om *sabor*, *bomba*,

disfrutar og *gozar*. Med støtte i Shusterman kan en slik forståelse av afrocubansk jazz, knyttet mot et kroppslig velbehag, plasseres i en estetisk tradisjon med røtter til den greske antikken og asiatiske konsepter som *shugyo* (Shusterman 2000: 268). Men som oppgaven har presisert springer selve begrepet estetikk ut ifra en kontekst som primært knyttet intellektuelle, åndelige og mer kontemplative kvaliteter til estetisk dømmekraft. I lys av dette er både Hegels nedlatende beskrivelser av det afrikanske som barbarisk (1979:10-11), og hans forståelse av estetikk knyttet opp mot *fine art*, som åndelighet, religion og filosofi, ufullstendige estetiske fortolkningskategorier i forståelsen av afrocubansk jazzestetikk. Kants beskrivelser av *det skjønne*, erfart som interesseløse smaksdommer, kan heller ikke forklare afrocubansk jazzestetikk på en fullgod måte, da han skriver: ”All interesse forutsetter eller frembringer et behov... Det er bare når behovene er tilfredsstilt at man kan avgjøre hvem som har smak” (Kant 1995: 79). Den estetiske erfaringen i afrocubansk jazz er ikke forbeholdt en interesseløs erfaring av *det skjønne*. Hvis man derimot, i tråd med Shustermans redefinering av estetikkbegrepet mot mer kroppslige forhold (2000) og Danielsens betoning av ”*presence and pleasure*” (2006), snur Kants dikotomi mellom interessebaserte og interesseløse erfaringer på hodet, kan Kants beskrivelse av interessebaserte smaksdommer *det behagelige*, fungere som en analytisk kategori for å fortolke afrocubansk jazz- og musikkestetikk. Ved at man i likhet med Shusterman forsøker å frikoble estetikkbegrepet fra den cartesianske dualisme, og den påfølgende nedvurderingen av kroppslige og eksplisitte sensuelle former for estetisk kvalitet, kan følgende utdrag fra Kants beskrivelser av *det behagelige* fungere som et fruktbart utgangspunkt for drøfting av afrocubansk jazz:

”At min dom om en gjenstand, hvorved jeg beskriver den som behagelig, uttrykker en interesse for den, går klart frem av det faktum at fornemmelsen vekker et begjær etter slike gjenstander. Følgelig forutsetter velbehaget ikke bare dommen om gjenstanden, men relasjonen mellom gjenstandens eksistens og min tilstand, såfremt denne tilstanden affiseres av et slikt objekt”(Kant 1995: 75)

Som poengtert krever imidlertid en slik radikal refortolkning av Kant, med utgangspunkt i overnevnte sitat i drøftingen av afrocubansk jazzestetikk, at man eliminerer hans underliggende normative nedvurdering av *interesse forbundet med det behagelige*, da Kants tekst videre beskriver slike smaksdommer som partiske og dermed ufullstendige (1995: 75). I motsetning til Kants beskrivelser av det interesseløse og dyrking av mer kontemplative smaksdommer av *det skjønne* er det på mange måter interessen i grooven, *claven*, *montunoen* og det polyrytmiske uttrykket som gir musikken kvaliteter. Med støtte i de etnografiske intervjuene er den estetiske kvaliteten til afrocubansk jazz nettopp tuftet på en form for virtuell kroppslig interesse i grooven, rytmene og musikken. I lys av dette kan poeten,

filosofen og Kanteleven Johan Gottfried Herder (1744-1803) sin tidligere nevnte beskrivelse av afrikansk musikk og rytme som kroppslige musikalske kvaliteter, være fruktbare som estetisk utgangspunkt for drøfting av afrocubansk jazzestetikk (se s. 25). I tillegg kan man via Shustermans nevnte refortolkning av selve estetikkbegrepet til *somaesthetics* beskrive hvordan musikkens groovemessige uttrykk spiller ut sentrale kroppsestetiske kvaliteter. Selv om store deler av afrocubansk musikktradisjon artikulere et eksplisitt kroppslig velbehag via forholdet mellom musikk og dans, er afrocubansk jazz mindre knyttet mot faktiske kroppslige bevegelser. Musikkens somaestetiske karakter kommer snarere til uttrykk via virituelle kroppslige bevegelser, og det Shusterman kaller ”experiential someasthetics” (2000: 272), eller som jeg tidligere har påpekt via Raul Fernandez; ”Antonio Arcano spoke often of the importans the dancers had on his flute improvisations [...] Cachao feels that he himself is dancing when playing the bass” (2006: 49). Hvis vi videre retter fokus mot mine informaners syn på afrocubansk jazzestetikk finner vi også en betoning av musikkens indirekte tilhørighet til en mer sensuell musikkestetikk via referansen til la *rumba guaguancó*. Som antropologen og danseren Yvonne Daniel skriver i sin analyse av rumbaestetikk, er rumbaen preget av en sensuell og flørtende karakter: ”Rumba is the nexus of sensuality, solidarity, attraction, unity, and well-being [...] pleasure, joy, fun, sex, spontaneity, tension, opposition, musicality or simply physicality [...] Rumba [...] focuses mainly on attraction, seduction, competition, and play” (1995: 145-146). Lignende beskrivelser finner også støtte i de tidligere nevnte tekstene til Esquenazi Perez, Ortiz og Carpentier. Videre artikulerte flere av informantene et mer eksplisitt forhold mellom afrocubansk jazzestetikk og det sensuelle. Et godt eksempel på dette finner vi i Faye's følgende beskrivelse:

K: Er det noen estetisk filosofi i cubansk musikk og afrocubansk jazz?

D. Faye: [...] Et primært trekk innen estetikken i *la música cubana* er *la sensualidad* [...] og innflytelsen fra afrikansk kultur. De afrikanske slaverne på Cuba hadde tidligere en dag i måneden til å feste, finne partner (relacionarse) og elske (hacer el amor). De hadde bare en dag i måneden til å gjøre alt dette. Dette former sentrale deler av estetikken i cubansk musikk. Derfor er *música cubana* veldig seksuell, både den cubanske danse måten, og la rumba i *música cubana* er veldig seksuell, fordi de har denne referansen.

Selv om ikke afrocubansk jazz er rumba, har samtlige av informantene påpekt den intertekstuelle kommunikasjonen mellom de to sjangrene, både estetisk, rytmisk og fraseringsmessig. Et annet trekk fra den etnografiske analysen som underbygger en kroppsbasert, sensuell og rytmisk estetikk er begrepene *disfrutar* og *gozar*, som refererer til ulike former for kroppslig nytelse og fornøyelse. Flere av mine informanter knyttet de nevnte begrepene til noe sensuelt, som i følgende sekvens fra jazzfløytisten Herrera:

K: Hvilke følelser spiller man på når man spiller cubansk musikk som Salsa, Son, Afrocubansk jazz etc.?

M. Herrera: Man spiller på kjærlighet, det sensuelle. Salsa er en sensuell dans. Musikken har et sensuelt element, det er et sted på 'gozar, (for å nyte, skape fornøyelse) (samtale Playa, Havanna. 19.11 2006).

Via beskrivelser av afrocubansk jazz ut ifra begrepene *sabor*, *bomba*, *gozar* og *disfrutar*, og betoningen av musikkens kroppslige, rytmiske og sensuelle estetikk virker Shustermans begrep *somaesthetic*, og Danielsens beskrivelser av *being-in-the-groove* knyttet til *presence and pleasure*, som fruktbare tilnærminger til afrocubansk jazzestetikk. Som diskutert i avsnittet språklige og diskursive utfordringer, og den videre drøftingen av begrepene *sabor*, *bomba*, *disfrutar* og *gozar* (kapittel 6 og 7) er imidlertid den sensuelle afrocubanske musikkestetikken vanskelig å artikulere i et norsk språk som er bundet av nord-europeiske protestantistiske avarter av den cartesianske dualisme. I tillegg har flere forsøk på å fortolke afrikansk og afroamerikansk populær- og folkemusikk som sensuell og erotisk blitt kritisert for å tegne et primivistisk og forenklet syn på den andre, der man både misforstår kulturens egenart, og i bunn og grunn sier mer om den europeiske selvforståelsen enn man belyser den andres musikk (Danielsen 2006: 204-217). I lys av de mer grunnleggende hermeneutiske perspektivene i kapittel to finnes det imidlertid ikke noe alternativ til å fortolke den andre enn fra egen forforståelse og tradisjon. Med utgangspunkt i denne erkjennelsen kan etnografiske studier av andre kulturer aldri transformere fortolkeren til en innvidd *per se*, selv om man etter beste evne forsøker å bli en deltager i kulturen man forsker på. For å gjenta Godøys treffende beskrivelse av hermeneutikk er hver hermeneutiske analyse fanget i sine egne hermeneutiske sirkler, ved at man alltid forstår noe som noe, ut i fra noe (1997: 79). Jeg tror likefullt den foreliggende beskrivelsen av afrocubansk jazz har utredet noen generelle strukturer via etnografiske analyser og detaljerte grooveanalyser, kombinert med en selvreflekterende hermeneutisk innstilling til oppgavens problemstilling. Dermed kan det være interessant å gjøre videre forskning med utgangspunkt i oppgavens funn, som forenklet kan oppsummeres via begreper som, *sabor*, *gozar*, *bomba*, *disfrutar*, *triplets cubano*, *tresillo*, *cinquillo*, *clave*, *montuno*, *tumbao*, *cascara* etc. Via en kombinasjon av deskriptive analyser og hermeneutiske drøftinger av begrepenes betydninger kan man utrede en større intersubjektiv forståelse av groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz.

Interessante utfordringer for videre studier av afroamerikansk jazz- og populærmusikk, er å utvikle et språk, et begrepsapparat og en fortolkningsramme som evner å beskrive både de kroppslige, nytelsesbaserte og sensuelle aspektene ved musikken uten å bli tvunget til stillhet av frykten for primitive tolkninger av afrikanskinspirerte musikkstiler. Ved å i likhet med Shusterman forsøke å frigjøre seg fra den cartesianske dualisme, og puritanistiske

nedvurderinger av eksplisitte sensuelle beskrivelser, kombinert med etnografiske studier av afroamerikanske musikkulturer som Cuba, kan man videreutvikle et rammeverk for å fortolke afroamerikansk musikkestetikk.

Referanser

Diskografi:

Rubalcaba, Gonzalo. (2001) *El Cadete Constitutional* fra albumet "Supernova". Blue Note.

Sarduy, Carlos. (2006) *Charley en la Habana* fra albumet "Charley en la Habana". Egrem.

Emilio, Frank. (2007) *Gandinga, Mondongo Y Sandunga*, fra albumet "Tata Gines Groupo Cubano De Musica Moderna Complete Recordings": MVD Visual.

Litteraturliste

Acosta, L. (2003) *Cubano be cubano bop: One hundred years of jazz in Cuba*. Washington: Smithsonian Books.

Alén, O. (1995) 'Rhythm as duration of sounds in tumba francesa'. *Ethnomusicology*, vol 39, number 1: 55-71.

Azicri, M. (1988) *Cuba: politics, economics and society*. London: Pinter Publishers.

Barth, F. (1980) *Andres liv- og vårt eget*. Oslo.

Benítez Rojo, A. (1996) *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. London: Duke University Press.

Berendt, J (1976) *The Jazz Book*. New York. Lawrence Hill Books.

Berendt, J. (1991) *The Jazz Book*. New York: Lawrence Hill Books.

- Bjerke, K. Y. (2007) *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. Mastergradsoppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo: Universitet i Oslo.
- Brøvig-Andersen, R (2007) *Musikk og mediering: teknologi relatert til sound og groove i trip-hop-musikk*. Mastergradsoppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo: Universitet i Oslo.
- Burr, V. (1995) *An Introduction to Social Constructionism*. London: Routledge.
- Carlsen, K. (2007) *"Hvor er eneren?": mikrorytmikk og pulsforhold i programmerte groover innenfor kontemporær afroamerikansk populærmusikk*. Oslo: Universitet i Oslo.
- Carpentier, A. (1979) *La Música en Cuba*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Chernoff, J. M. (1979) *African rhythm and African Sensibilities: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago, University of Chicago Press.
- Clifford, J. (1988) *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cooper, D. (1997) *Aesthetics: The classic readings*. Oxford: Blackwell.
- Crook, L. (1992) 'The Form and Formation of the Rumba in Cuba'. *Salisology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Ed Boggs, V, W. New York: Excelsior Music pub.
- Dalhaus, C. (1983) *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniell, Y. (1995) *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indiana: Indiana University Press.
- Danielsen, A. (2006) *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and The Parliament*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.

Danielsen, A. (2001) *Presence and Pleasure: A study in the funk grooves of James Brown and Parliament*. Doktoravhandling ved Institutt for musikkvitenskap. Oslo: Unipub forlag.

Descartes, Rene (1996) *Metaphysical Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eriksen, E. (2001) *Fertile Crossings in Jazz: En problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det tjuende århundre*. Hovedfagsoppgave ved Institutt for musikkvitenskap. Oslo: Universitet i Oslo.

Esquenazi Perez, M. (2001) *Del areíto y otros sonos*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.

Fernandez, R, A. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz (Music of the African Diaspora)*. Los Angeles: The University of California press.

Ferrara, L. (1991) *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. New York: Greenwood Press.

Foucault, M. (1995) *Seksualitetens historie: Viljen til viten*. Halden: Exil.

Gadamer, H, G. (1989). *Truth and method*. London: Sheed and Ward.

Gates, H, L. (1989). *The Signifying Monkey: A Theory of African- American Literary Criticism*. Oxford. Oxford University Press.

Geertz, C. (1993) *The Interpretation Of Cultures: Selected Essays*. NewYork: Basic Books.

Godøy, R. (1997) *Formalization and Epistemology*. Doktoravhandling ved Institutt for musikkvitenskap. Oslo: University of Oslo.

Gran, A.-B. (2000) *"Hvite løgner/ sorte myter": det etniske på modernitetens scene*. Doktoravhandling ved Institutt for teatervitenskap. Oslo: Unipub.

Gutiérrez, P, J. (2006) *Den skitne Havanna-trilogien*. Oslo: Gyldendal forlag.

- Hammersley, M. (2001) *whats wrong with Ethnography?* London and New York: Routledge.
- Hammersley, M & Atkinson, P. (1987) *Feltmetodikk: Grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Hegel, G, W, F. (1997) *Forelæsninger over historiens filosofi*. København: Gyldendal forlag.
- Hegel, G, W, F. (1979) *Hegel's Introduction to Aesthetics: being the introduction to the Berlin aesthetics lectures of the 1820s*. New York: Oxford University Press.
- Hegels G, W, F. (1999) *Åndenets fenomenologi*. Oslo: Pax forlag.
- Heidegger, M. (2007) *Væren og tid*. Oslo: Pax forlag.
- Kant, Immanuel. (1995) *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag.
- Keil, C & Feld, S. (2005) *Music Grooves*. Tucson, Arizona: Fenestra Books.
- Kerman, J. (1985) *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Kvale; S. (1996) *Interviews : an introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Kvale, S. (1997) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal forlag.
- Kvifte, T. (1986) 'On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter'. *Ethnomusicology*. 490-517.
- Leon, A. (1985) *del canto y el tiempo*. Ciudad de la Habana. Editorial Pueblo y Educacion.´.
- Lippman. Edward. (1985) *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. New York: Pentragon Press.
- Mauleon, R. (2005) *101 Montunos*. California, Petaluma: Sher Music Co.

Mauleon, R. (1993) *Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble*. California, Petaluma: Sher Music Co.

Malinowsky, B. (1961) *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: E. P. Dutton & Co.

Morlandstø, I. (2007) *Que Cubanía!: A study of communication and identity in Cuban music*. Mastergradsoppgave i etnomusikologi. Bergen: Universitet i Bergen.

Pieterse, J. N. (1992) *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press.

Nketia, J. H. K. (1974) *The Music of Africa*. New York: Norton.

Næss, A. (1965) *Moderne filosoffer: Carnap, Wittgenstein, Heidegger, Sartre*. København: Vintens Forlag.

Orovio, H. (1991) *Diccionario de la Música Cubana: Biografico y Tecnico*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.

Ortiz, F. (2001) *La africanía de la música folklórica cubana*. La Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.

Ortiz, F. (1995) *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham and London: Duke University Press.

Patino, M & Moreno, J. (1997) *Afro- Cuban Bass Grooves*. Miami: Warner Bros publishment.

Patino, M & Moreno, J. (1997) *Afro-Cuban Keyboard Grooves*. Miami: Warner Bros publishment.

Ricoeur, P. (1991) *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Rodriguez, E et al. *Instrumentos de la musica Folklorica-Popular de Cuba Vol I* (1997).
La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Rodriguez, E. et al. *Instrumentos de la musica Folklorica-Popular de Cuba Vol II* (1997).
La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Radano, R & Bohlman, P. (2000) 'Music and Race'. *Music and the Racial Imagination*.
Ed Radano, R & Bohlman, P. Chicago: The University of Chicago Press. 1-57.

Radano, R. (2000) 'Hot Fantasies: American Modernism and The Idea of Black Rhythm',
Music and the Racial Imagination. Ed Radano, R & Bohlman, P. Chicago:
The University of Chicago Press. 459-483.

Rios, E. (1993) *El Tres El Son, y el Montuno*. La ciudad de la Habana. Editorial Letras Cubanas.

Roy, M (2002) *Cuban music. From Son and Rumba to The Buena Vista Social Club
and Timba Cubana*. Princeton: Markus Wiener Publishers.

Said, E. (1978) *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. New York: Penguin.

Said, E. (2004) *Orientlism*. Stockholm: Ordfront forlag.

Schaaning, E. (2000) *Modernitetens oppløsning*. Oslo: Spartacus.

Scruton, R. (1997) *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford Univsersity Press.

Shuterman, R. (2000) *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty Rethinking Art*. Oxford:
Rowman & Littlefield Publishers.

Shusterman, R (2008) *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*.
Cambridge: Cambridge University Press.

Shusterman, R. (2007) 'Asian Ars Erotica and the Question of Sexual Aesthetics', *Journal of
Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65 no. 1.

Storm Roberts, J. (1992) 'The Roots'. *Salisology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. red Boggs, V, W. New York: Excelsior Music pub.

Uribe, E. (1996). *The Essence of Afro-Cuban Percussion and Drum Set*. Miami: Warner Bros. Publ.

Vedeler, L. (2000) *Observasjonsforskning i pedagogiske fag : en innføring i bruk av metoder*. Oslo: Gyldendal Akademisk,

Vetlesen, A, J. Stänicke, E. (1999) *Fra hermeneutikk til psykoanalyse: muligheter og grenser i filosofiens møte med psykoanalysen*. Oslo: Gyldendal Ad Notam.

Wadel, C. (1991) *Feltarbeid i egen kultur : en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: Seek.

Walser, R. (1995). 'Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis. *Jazz among the discourses*. Ed K. Gabbard. Durham, North Carolina: Duke University Press. 165-188.

Waterman, R. (1948). 'Hot' Rhythm in Negro Music, *Journal of the American Musicological Society*. Philadelphia.

Wilson, Olly. (1992). 'The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music'. *New Perspectives on Music*. Ed. J. Wright. Michigan, Harmonie Park Press 327-338.

Yanow. S (2000). *Afro-Cuban Jazz*. San Fransisco, Miller and Freeman Press.

Orbøker:

Loennecke, S. (2004) *Spansk blå ordbok : Spansk-norsk/norsk-spansk*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

García-Pelayo, & Gross. (1992) *Larousse diccionario general:español-inglés*. Barlcelona: Larousse.

Nettsteder:

<http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1950393/a/Supernova.htm> (12.08.2008)

www.rikskonsertene.no/no/Oslo-World-Music-Festival/Artister/Harold-Lopez-Nussa/
(12.08.2008)

<http://www.aurora.com.uy/enclavedejazz/notasdetalle.asp?id=117> (12.08.2008)

<http://www.hf.uio.no/imv/forskning/forskningsprosjekter/> (10.8.2008)

<http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1950393/a/Supernova.htm> (12.08.2008)

<http://www.tritrans.net/indexno.html> (12.08.2008)

<http://www.musicianguide.com/biographies/1608002367/Chucho-Valdes.html> (13.08.2008)

http://www.smithsonianjazz.org/latinjazz/latinjazz_education_tl.asp (11.08.2008)

Appendix I:

Følgende Appendix er basert på Rebecca Mauleons to bøker *Salsa-Guidebook for Piano and Ensemble* (1993), og *101 Montunos* (1999), og gir korte forklaringer på sentrale cubanske musikkbegreper.

Abakúa: "A secret fraternal society formed in Cuba by descendents of the Calabar tribe, referred to as the Carabalí" (Mauleon 1993: 251)

Batá: "The sacred two-headed drums of the Yoruba people of Nigeria." (ibid)

Bembé: "A set of three drums made from hollowed palm tree logs, with nailed-on skins which are tuned with heat. (ibid)

Bombo: "1. "The "and" of the second beat of a measure; 2. The Spanish term for bass drum." (ibid)

Bongos: "Two small drums attached by a thick piece of wood, played while between the knees. The bongos were developed from African predecessors in Cubas Oriente provins." (Mauleon 1993: 252)

Cáscara: "The shell or sides of the timbalis; 2. The pattern played on the shell or sides of the timbalis." (ibid)

Changüí: "An early stile of the Cuban son, featuring an instrumentation which includes the tres, bongos, guiro, maracas..." (Mauleon 1993: 253)

Cinquillo: "A five-note pattern or cell derived from the Cuban contradanza which is part of the rhythmic figure known as the *baqueto* in the danzon style." (Mauleon 1993: 253)

Clave: "A five note, bi-measure pattern which serves as the foundation for all of the rhythmic styles in salsa music. The clave consists of a "strong" measure containing three notes (also called the tresillo, and a weak measure containing two notes, resulting in patterns beginning with either measure. There are two types of clave patterns associated with popular (secular) music: son- and rumba- clave. " (ibid)

Conga (drum): "A Cuban drum derived from several African predecessors – also known as the tumbadora- originating as a solid hollowed log, with a nailed- on skin." (ibid)

Danzón: A Cuban musical and dance form developed in the late 19th century which is derived from the European Court and Country Dance, as well as the contradanza and the danza. (ibid)

Descarga: 1. "Unloading" Jam-session, as well as an improvised tune. (Mauleon 1993: 254) 2. Navnet på en synkoperte basslinnjer på vamp-partier som for eksempel låta *Gandinga*, *Mondongo Sandunga* av Frank Emilio Flynn. (Mauleon 1999: 69)

Diana: The vocal introduction in the genre of Cuban rumba, which "tunes up" the choir by providing a melodic line before the verse. (Mauleon 1993: 255)

Guaguancó: One of three styles of Cuban rumba, featuring a heightened polyrhythmic structure, and danced by many male-female couples. (ibid)

Güiro: A serrated gourd or calabash, scraped with a stick, which is extremely popular throughout Latin America. (ibid)

Habanera: "A precursor to the Cuban danzón, derived from the contradanza and danza." (Mauleon 1993: 255)

Itótele (drum batá): "The middle drum in the set of three *batá* drums." (ibid)

Iyá (drum batá): "The largest drum in the set of three batá drums. "Iya" is "mother" in Yoruba." (ibid)

Lucumí: "The term used (in Cuba) to refer to Afro-Cubans of Yoruba descent, as well as the language and religion of the Yoruba tradition." (Mauleon 1993: 256)

Mambo: "An up-tempo dance styles, developed through the 40's and 50's, which blended several elements of North American instrumentation and harmony with elements of the Cuban son." (ibid)

Maracas: "Hand-held rattles or shakers, made from gourds, coconuts, wood or rawhide and filled with beans." (ibid)

Martillo: "The repeated pattern of the bongos, which is frequently "adlibbed" (played improvisationally)" (ibid)

Montuno (piano): "The repeated, syncopated vamp played by the piano in an ensemble." (ibid)

Montuno (section): "The open vamp section of a song, which features the coro/pregon (call- and-response singing) and instrumental solos."

Okónkolo (drum batá): "The smallest in the set of three batá drums." (Mauleon 1993: 257)

Ponche: "The fourth beat of a measure (in a measure of four beats), as well as an accent or break which may be played by the rhythm section or the entire ensemble, often used as a transition from one section of a song to another. (Mauleon 1993: 257)

Quinto: "The highest-pitched drum in a set of three drums used in styles of rumba, which improvises throughout." (ibid)

Rumba: "A Cuban folkloric secular form, consisting of drumming, dancing, and call-and-response singing which contains both African and Spanish roots. There are three styles of rumba: the yambú, guaguancó and columbia." (ibid)

Son: "A style of popular dance music of the peasant or working-class combining several Spanish and African elements. The son began to take shape in the latter half of the 19th century in Cuba's Oriente provins, and gave birth to several hybrids including the afro-son, guajira-son, son-pregón and son-montuno. The son is perhaps the most important form at the root of today's popular salsa music" (Mauleon 1993: 258)

Songo: A contemporary eclectic rhythm which blends several styles including rumba, son, conga, and other Cuban secular as well as sacred styles, with elements of North American jazz and funk." (ibid)

Timbalis: "A set of two, tuneable drums created in Cuba- derived from the European tympani- mounted on a tripod and played with sticks. The set has been added onto with several accessory such as cowbells, cymbals and woodblocks." (ibid)

Tresillo: "The term which is refers to the three side of the clave pattern." (ibid)

Tumbao: "The repeated pattern played by the bass, often accenting beat 2+ and 4. The pattern is a mixture of influence from the styles of contradanza and son." (Mauleon 1993: 259)

Yoruba: "The people (and language) from Nigeria, and one of the most influential African cultures throughout the Carribean." (Mauleon 1993: 259)

Appendix II

Fullstendig Intervju med Giraldo Piloto (K er Kjetil K. Bøhler).

Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna. 10.01.2007.

K: Kan du si meg hva groove betyr for deg? Hva kjennertegner en rytme med bomba og sabor?

G. Piloto: Jeg tror at groove skapes gjennom orkestre og/eller instrumentister. I *la musica cubana* er det en generell groove, som man kaller la timba. Og et annet groove hvert enkelt orkester/band har [på cuba bruker man ofte betegnelsen orkestre om større band]. Los Van Van, Adalberto Alvarez og Klimax har for eksempel forskjellige groove. De ulike pianistene og trommeslagerne bidrar med hver sine groove. Jeg forstår groove som måten man spiller på, spillestilen, en personlig spillestil og personlig *sabor*. Groove er det som kjennetegner orkesteret eller musikerne eller sangen, det kan for eksempel være en tumbao i bassen, eller en montuno i piano. I montuno-delen av en timba, er det for eksempel viktig å ha en autentisk groove som kjennetegner hver enkelt gruppe. Denne grooven skapes på to måter; I) det ene er arrangøren, II) det andre er musikerne og deres egen spillemåte. Når det gjelder meg for eksempel, så er ikke jeg pianist. Jeg arrangerer med gitaren, og når jeg skal arrangere montunoen for piano skriver jeg besifring. Men jeg vet hvordan jeg vil at det skal låte. Etterpå gir jeg besifringen til pianisten og han kommer med noen forslag til endringer, som f. eks her kan vi bytte ut dette med dette etc. I dette tilfelle har arrangøren grooven i hodet og kommuniserer med pianisten, bassisten og perkusjonisten for å komme frem til slik han vil det skal låte. Dette kan vi kalle en generell groove, som for eksempel grooven til Klimax, innenfor hver sang. Men etter hvert begynner også pianisten og skape sine egne ideer, og man føler at musikken blir friere, og dette bidrar til den personlige groove. Her prøver pianisten ut forskjellige ideer for å finne ut hvilken montuno han vil spille etc.

K: Har blåserne også en rolle innenfor grooven?

G. Piloto: Selvfølgelig, alt avhenger av hva en har lyst til å gjøre. Noen ganger tenker jeg for eksempel veldig på hva som vil trigge danseren(e), og for at personene skal føle behovet og ønsket for å danse

K: Er det en viktig kommunikasjon mellom danseren og grooven?

G. Piloto: Ja. Ifølge min mening bidrar alle sammen til grooven. Og som jeg sa er det en generell groove og en individuell groove

K: Kan du prøve å beskrive hvordan man spiller med individuell groove, hva er hemmeligheten?

G. Piloto: I min groove tror jeg det finnes en stor blanding av cubanske perkusjonister og utenlandske perkusjonister. I Cuba var jeg særlig inspirert av min onkel fordi min onkel var en av de beste perkusjonister fra Cuba, han het Guillermo Barretto. Det var han som lærte meg å spille danzón, contradanza, jazz, hvordan man skulle overføre perkusjon til trommesett, han gav meg mulighet til å spille i flere store orkestre som for eksempel *Orquesta de la musica moderna*, og viktigst var at han lånte meg sine cd'er. I tillegg spilte jeg med Guillermo og faren hans, Ray Baretto, som alle var store perkusjonister. Han gav meg hele sin musikalske erfaring, viktige ting som man ikke lærer på skolen, jeg hørte mye på hva han spilte etc. Dette influerte meg mye. I tillegg så har Changuito influert meg, og andre cubanske trommeslagere som jeg ikke husker hva heter. Jeg ble for eksempel veldig influert av Irakere. Grooven til Irakere ble også som en slags skole for oss studenter. Jeg ble veldig influert av alle musikerne fra Irakere, Chucho etc. det er en gruppe som var meget komplett. Jeg ble også veldig influert av orkestre på cuba som fant opp *Pilón* og *Mozambiqué*...disse sjangere er veldig influert av utviklingen til av cubansk musikk. Og for perkusjonister innen cubansk musikk er det viktig å kjenne alle disse stilene for så å kunne skape nye stiler. Og det første bandet jeg begynte å jobbe i var la Orquesta de la Cabaret Tropicana... Der fikk jeg innfluens fra forskjellige grupper og stilarter, blant annet mange folkemusikkgrupper som spilte der. Der fikk jeg innfluens fra mange forskjellige grupper som spilte der... jeg spilte blant annet sammen med Angá... Vi spilte musikk for dans, og jeg likte godt den måten de akkompagnerte sangerne på. Jeg har også blitt sterkt influert av utenlandske jazztrommisser som Buddy Rich, Max Roach, senere oppdaget jeg trommisser som Steve Gadd, og trommissen til Weather Report, og flere cubanere som jeg ikke husker hva heter, og videre Billy Cobham, og i senere tid har jeg lytta til særlig Dennis Chambers, Dave Weckle, og det er mange veldig gode trommisser, fra hele verden, som har influert meg på ulike måter som jeg ikke husker. All denne blandingen har gjort at jeg etter hvert har fått en personlig groove. I tillegg har

perkusjonen fra cubansk folkemusikk som rumba guaguancó etc. hatt sterk og ekstremt viktig betydning. For mens jeg jobba på Cabaret Tropicana hadde jeg muligheten til hver dag å høre på og observere hva perkusjonistene som spilte cubansk folkemusikk gjorde, slik at jeg kunne se alt som de spilte. Fordi dette er de sanne røttene (raizes) til alt. Alt dette har skapt min egen stil, fordi de samme røttene som har skapt min personlige stil er ikke de samme som andre trommeslagere har brukt. Dermed spiller andre trommeslagere forskjellig fra meg fordi de har annen innfluens.

K: Videre, innenfor grooven som vi har snakket om, hvilken funksjon og betydning har claven?

G. Piloto: Claven er determinert som det grunnleggende i cubansk musikk (lo primario). Hvis du har kjennskap til claven, skjønner du cubansk musikk. Hvis ikke du kjenner til claven kan du likefullt greie å spille det, men uten å forstå det. Fordi i claven er hemmeligheten til den sanne *sabor* i cubansk musikk. P.g.a claven kan man skille ut hvordan en cubansk gruppe som spiller cubansk musikk høres særegen og distinkt riktig ut i motsetning til en annen gruppe fra utlandet som spiller cubansk musikk. I de gamle folkemusikkstilene og rumba guaguancó er claven meget definert. Dette er røttene (los raizes) til alt.... For å spille de ulike mønstrene riktig, i for eksempel rumba guaguancó som har *tres-dos*, *qunito* og *el salidor*, må man følge med på claven. Han synger for å illustrere. Så synger han den mens han spiller claven feil vei, i tre to istedenfor to-tre, Hvis du spiller slik tror man det er riktig men det er feil. Men man skjønner etter å ha fått kjennskap til la clave, og røttene til vår musikktradisjon, colombia, guaguancó etc. hvordan man spiller det.

K: Når du spiller med Klimax, har alt en relasjon til la clave?

G. Piloto: Alltid.

K: Kan du prøve å forklare litt mer eksakt hva claven er? Er det en puls? Eller en metrisk enhet?

G. Piloto: Det kommer an på hva du skal gjøre. For perkusjon har den en betydning, for piano har den en betydning, for bassen har den en betydning, for blåserne har den en betydning, og for sangerene har den en funksjon. Hvert enkelt instrument har en egen relasjon

til claven. [Han synger og klapper claven for å vise hvordan de ulike mønstrene sammenfaller med claven].

G. Piloto: Hvis jeg vil spille en rytmegroove i en poplaat så kan jeg gjøre sånn [han synger de ulike mønstrene mens han alltid klapper alltid claven.]

K: (Etter å ha lyttet) Det er en groove med mange synkoper, litt aggressiv, og mye bevegelse? Det er som om man får lyst til å bevege seg, gjøre et eller annet.

G. Piloto: Men hørte du hvor viktig det var med claven, for å skape disse bevegelsene? Man trenger å føle claven for å vite hvor man burde spille basstrommen og hvor man burde spille skarptromma. I tillegg må man tenke på claven når man skal spille brekkene for at det skal låte riktig...Man trenger å kjenne claven, la rumba og la guaguancó for dermed å skjønne hvor man skal spille slagene. Derfor er det meget nødvendig å kjenne claven, og særlig for perkusjonister og pianister. Det er også viktig når man skal akkompagnere en rolig sang å kjenne til claven for å vite hvor man skal plassere slagene. Dette er viktig selv om man ikke spiller montuno, fordi vanligvis spiller pianistene bare montuno under montunodelen, ikke sant. Hver montuno man spiller bør være meget godt sammkjørt med claven. Noen ganger har jeg skrevet sanger hvor pianotumbaoen, og bassen i hovedsak impliserer claven, fordi hvis jeg spiller bare trommer uten bass og piano kan det være hvilken som helst av de to clavene. Innenfor det jeg vil kalle los grooves generales, disse orkestrene, velger jeg å la bassen definere claven, for å identifisere claven. For at publikum skal "forstå" musikken velger jeg å legge claven i bassen. Jeg velger å legge claven i bassgroovene

K: Kan du synge noen eksempler for at jeg skal kunne forstå?

G. Piloto: Ja, det er for eksempel en basslinje som er veldig repetitiv og vanlig. Han synger og aksentuerer veldig 1 og 2og. Hvis claven derimot er i tre-to så froandrer det seg, det er veldig enkelt. Da legger jeg enten claven i melodien eller i bassen. Et eksempel er Chan chan (han synger for å illustrere). Men for det meste spiller bassistene på tredje og fjerde slaget... (vi blir avbrutt)

K: Du har nevnt at rumba er en viktig inspirasjonskilde for deg, og de afrocubanske musikkstilene. For meg er et av særtrekkene ved la rumba måten man " spiller med tempo

på”. Hvis man vil skrive det ned er det umulig. Det er mye sabor som ligger mellom sekstendelstrioler og sektstendeler og mellom ulike noterte figurer. Det virker som de spiller med claven og spiller med pulsen. På den andre siden har man for eksempel Dave Weckel som er en trommis som er meget ticht metrisk

G. Piloto: ja

K: Mitt spoersmaal er. Hva er ditt estetiske ideal? Er det Dave weckels tightness eller er det saboren fra la rhumba

G. Piloto: Det er begge to, en blanding av begge to, fusjonen mellom de to er nødvendig for å skape god musikk.

K: Kunne du synge en slik groove for at jeg skal kunne forstå hvordan du kombinerer rumbatradisjonen med Dawe Weckl tradisjonen? For at jeg skal kunne skjønne fusjonen? Et av mine hovedspørsmål er hva kjenntegner en god groove innenfor afrocubansk musikk? Skal den være metrisk som en datamaskin? Eller skal man bruke mer personlige desplazamientos/forskyvninger som i rumbaen?

G. Piloto: Det er en blanding. Det er noe man kan notere/ skrive, og noen ganger er det enkelt, men vanligvis, man bør kunne spille slik at man kan notere det. Men når du spiller improvisasjoner (små improvisasjoner), som for eksempel i rumba. Det vanskeligste å notere i rumba er el quinto, det andre kan man notere.

K: og sangeren også?

G. Piloto: Nei selvfølgelig, det er nesten umulig. Men el salidor og el tres dos kan man skrive ned helt perfekt. Hvis jeg for eksempel skulle spille en groove til den musikken de spiller der oppe (Piloto peker opp, det er salsatime i etasjoen over, kona til Piloto er danselærer, Piloto spiller claven med salsa-musikken), så ville jeg kanskje gjort slik—han synger en groove (grooven har lav underdeling og er basert på mange sekstendeler med aksentuering av synkopene og en generell frasering mot claven og synkopene, og offbeat. Det deilige med denne grrooven (lo rico de eso) er om piano begynner å spille slik- (han synger meget synkoperte fraser som nesten føles som de snur beatet men med ganske få toner.) Videre

kunne bassen spilt slik- (han synger en meget synkopert frase over FIRE takter hvor, i –to-tre clave, med en slags rytmisk oppløsning paa enern i foerste taka mens taka FIRE paa tre siden av claven er meget synkopert og med mange noter. De synkoperte trekkene i bassfiguren kretser ogsaa om tyngdepunktene i den klassiske tumbaoen.) Her føler jeg quintoen ikke sant?

K: Ja

G. Piloto: Men deretter setter jeg inn denne tumbao-grooven, han synger ... og setter inn contra-campana, da blir det andre greier ikke sant, da blir det annen groove, innenfor den samme sangen. For å komme tilbake til starten kan vi snakke om en groove general... for eksempel grooven til Klimax.... Det eneste jeg bruker når jeg komponerer og arrangerer er en gitar, penn og papir og en opptaksspiller. Jeg liker det best slik, jeg liker ikke å bruke datamaskinen etc. Deretter bruker jeg øvelsene til å forandre på noen småting fordi noen ganger er det noe som mangler eller det kommer ideer på øvelsene.

K: skjønner, du forandrer litt.

K: Et viktig kjennetegn i cubansk musikk er at det ofte er mer enn en perkusjonist, det er nesten alltid congas, bongo, campana etc. Kan du prøve å beskrive kommunikasjonen mellom disse rytmene? Er det en spesielle måte å kommunisere på?

G. Piloto: Det er etablerte rytmemønstre som man kjenner til, hvis man sier songo (en spillestil i cubansk jazz/popmus), så bør alle kjenne til hvordan man skal spille den. Tumbaoen vet hva han skal gjøre, timbaleroen, og bongoceroen, campana, og batterista etc. Eller hvis du sier mozambique (en cubansk musikkstil), så vet alle hva som skjer. Ettersom man spiller over lengre tid i en gruppe er det mer kommunikasjon, ofte behøver man bare se på hverandre for å skjønne hva som skal skje. Eller en spiller et mønster. (Han synger)- og alle vet hva som skal skje. Man kommuniserer også gjennom tidsutviklingen i en sang, og man føler at alle personene spiller som en person.

K: Har du spilt mye afrocubansk jazz?

G. Piloto ja en del

K: Kan du si meg hva det er?

G. Piloto: Afrocubansk jazz er noe som stadig utvikler seg, men det er cubanske musikere som skaper jazz med vår musikk. Vi har alltid hørt denne blandingen, jazzcubano. Siden jeg ble født har jeg alltid hørt afrocubansk jazz. Min pappa var en av de første som begynte å skrive om denne afrocubanske jazzen i avisen etter revolusjonen....Han kaldte det jazzcubano....Jeg mener at hver gang det er en improvisasjon innenfor et musikkstykke så er det jazz. Jazz er ikke noe mer enn improvisasjon.

K: Men det finnes jo mye improvisasjon i cubansk musikk som ikke er jazz?

G. Piloto: Jeg skiller mellom instrumental musikk og dansbar musikk, for det meste er instrumental musikk ikke dansemusikk (la musicaailable) Når de ulike musikerne trompet, piano, etc. spiller soloer og musikken er komponert på en spesiell måte, hvor det er improvisasjon over et hovedtema, da tilhører det jazzstilen selv om det også kunne forstås som cubansk musikk. Og i dag kaller man det jazz afroocubano, eller jazz cubano, eller jazz latino.

K: Jazzlatino er vel en videre sjangere med flere elementer... da det spiller på et større område, Peru, Argentina etc?

G. Piloto: Jeg har ikke mye informasjon om hvordan og hvorfor dette starta i andre land, det kan jeg ikke si. Men jeg tror at måten å lage jazz med ulike latinamerikanske musikkstiler begynte her i Cuba. Med henhold til informasjonen jeg har i dag.... La cumbia begynte å fusjonere seg med jazz for ikke lenge siden... Dizzy Gillespie Mario Bauza og Chano Pozo begynte å transformere ren jazz med en sterk musikalsk miks, cubansk musikk. Deretter forandra jazzens seg veldig (otra onda.) Jeg tror at disse la det første frøet til el jazz afrocubano. Men etter hvert har man også begynt å kalle det jazz latino for at ikke man skal kunne definere det som noe eksklusivt cubansk, fordi etter hvert har mange ulike stiler utvikla latin jazz. Jeg liker for eksempel ikke å bli omtalt som sonero e. l, for meg er musikken universal og jeg vil skape musikken slik som jeg ønsker. Derfor bruker jeg elementer fra la cumbia fra Columbia, la bomba fra Puerto Rico, funk, jazz etc.

K: Du foretrekker å blande alt? Kanskje denne blandingen er et karaktertrekk innenfor el jazz afrocubano

G. Piloto: Det kan være. Et annet viktig karakteristikk er timba.

K: Hvordan er en god improvisasjon innenfor el jazz afrocubano? Hvordan burde den være? Eller en improvisasjon? Hva kjennetegner en god improvisasjon?

G. Piloto: Ah. Dette har med konseptene til hver og en instrumentalist.

K: Men hvis vi sier at afrocubansk musikk har sin estetikk, og jazz har sin estetikk, og videre at el jazz afrocubano er en blanding av de to. Hvordan burde jazz afrocubano spilles, improviseres?

G. Piloto: ...man må spille innenfor de stilene man blander sammen. Hvis jeg var en trompetist og skulle spille en solo i samme sang er det forskjellig å spille en trompetsolo i Irakere enn å spille en trompetsolo i en ren cubansk descarga som spiller musikken fra Buena Vista Social Club, selv om begge deler er latin jazz fordi det er to forskjellige stiler... For eksempel kan harmonien i for eksempel Irakere bevege seg på en annen måte enn i de mer tradisjonelle stilene. Innenfor Irakere skulle man kunne ha større frihet til å utfolde sine artistiske særtrekk enn Buena Vista. Fordi Buena Vista descargaen bør, etter min mening, improvisere mer tradisjonelt enn Irakere selv om de kan trekke inn jazzistiske trekk (algo jazzistico) for at stilen skal låte mer tradisjonelt. Det jazzistiske bør isteden være som en utsmykking i en solo, men ikke som fundamentet.

K: Buena Vista-soloen bør være ganske melodisk?

G. Piloto: Ja og rytmisk...

K: Kan du beskrive hva du tenker når du improviserer på trommer i afrocubansk jazz og cubansk musikk?

G. Piloto: jeg liker å tenke i forhold til spørsmål og svar. Når jeg gjør mine soloer liker jeg å tenke at noen spør meg om noe og at jeg svarer til han. Men det som skjer er at spørsmålet

lager jeg selv. For eksempel, (han begynte å synge)... Det er ulike fraser som spør og svarer gjennom.

K: Er det vanlig å spille med tempoet også, slik som man gjør i rumba-stilene for eksempel, mens du spiller slike spørsmål og svar?

G. Piloto: Ja (han synger mer), ja jeg bruker konseptene fra la rumba og guaguancó, og blander elementer fra jazz med disse stilene

K: Spiller du bevisst mye utenfor tempo Når du spiller små soloer?

G. Piloto: Nei, dette kommer av seg selv. Hvis du planlegger det låter det feil. Det er mange som spiller slik med tempoet mer bevisst og det kan være veldig spennende, men jeg tror det fineste (lo mas bonito) er når det kommer naturlig. Når du kjenner det så kommer de (forskyvninger) på forskjellige steder.

K: Du sa at batá-trommene også har stor betydning for din spillestil. Jeg var i Santiago de Cuba en uke og tok klasser med en batá-mester (maestro de bata). Og innenfor batá-spillestilen spiller man også i veldig stor grad utenfor pulsen?

G. Piloto Jaja

K: Når man noterer det ned kommer polyrytmene klart frem (div variasjoner av tre mot to, to mot tre, fire mot tre, tre mot fire), men når det spilles spiller man ofte foran og etter pulsen. Bruker du denne estetikken i din spillestil også?

G. Piloto: Jajaja, selvfølgelig. For meg er dette en av de viktigste tingene i mitt personlige liv selv om jeg ikke spiller batá profesjonelt. Men jeg har kjennskap til mange av rytmene (groovene) til batá-trommene. Jeg har rytmene i hodet, dermed blander jeg rytmen fra batá-trommene med andre musikkstiler.

K: Siste spørsmål, har du en estetisk filosofi bak det du spiller? Eller en spesiell motivasjon bak det du spiller? Eller noe spesielt du vil uttrykke (expressar)?

G. Piloto: Jeg tror det man gjør er motivert av noe eller noen, publikum, dans etc. Jeg tror det er viktig, Når jeg spiller latin-jazz, å spille noe kreativt og nytt som ikke er gjort tidligere. Innenfor latin jazz prøver jeg å spille nye ting. Men i cubansk musikk er det annerledes. Her spiller jeg for at folka skal få lyst til å danse. Og selv om ikke jeg danser når jeg spiller, føler jeg musikken som om jeg skulle danse den (como estuviera bailando). Det er mitt syn, og måte å tenke på i forhold til musikken. Jeg tror denne blandingen mellom å spille for at folka skal (la gente) få lyst til å danse samtidig som man spiller kreative ting egen ting er viktig. Men på den annen side er dette ikke samme publikum, publikum for å danse og publikum for å høre.

K: Jeg har hørt for eksempel mye på Julio Barretto, og han spiller på en måte som er meget dansbart selv om det er jazz. Den har et mer fengende uttrykk enn Coltranes frijazz.

G. Piloto: Ja det er andre greier (es otra causa).

K: Afrocubansk jazz har denne dobbeltheten ved seg, ved at jeg opplever den som ekstremt dansbar og fengende samtidig som den er interessant å lytte til innenfor jazztradisjonen.

G. Piloto: Selvfølgelig, det er slik.

K: Mange bøker har omtalt denne cubanske estetikken som caliente, caliente, caliente (heftig sensuell) eller la musica para disfrutar, eller bomba, eller sabor etc. Og andre har sagt den spiller mye på erotikk og seksualitet, og at dette er veldig viktig, det sensuelle/erotiske spillet mellom man og kvinne. Tror du dette er et riktig bilde av la musica afrocubana?

G. Piloto: Ja, men i la musica cubana finner man alt.

K: Men hvis du tenker at du er en utlending som skal beskrive la musica cubana, hvordan ville du definert cubansk musikkestetikk? Innenfor europeisk klassisk musikk har man for eksempel ulike estetiske idealer, romantikken har et annet estetisk ideal enn barokkmusikken etc. Men for meg oppleves europeisk musikk, sammenlignet med Cuba, mye mindre erotisk mindre caliente caliente, (hot), mindre musica para disfrutar

G. Piloto: Ja selvfølgelig, (claro). Musikken fra Cuba har alt mulig. Men hvis du går forbi en fin dame på et sted for å danse finner du at musikken binder folk veldig sammen...Det er det samme som når du danser casino (annen form for salsa) og danser med en dame som du aldri har sett eller prata med før og finner erotikken (encuentras el eroticismo), og dere etablerer sensuelle følelser...Denne transen i la musica cubana, som skaper forbindelser mellom to personer. Transen i la musica cubana skaper kommunikasjon. Og denne transen smitter over på de som spiller. Derfor er det veldig viktig å kommunisere med publikum.

Appendix III

Intervjuskisse.

Intervjuskissa var strukturert rundt følgende fem hovedtemaer. Denne brukte jeg som et slags utgangspunkt for alle de halvstrukturert intervjuene. Det var varierende hvorvidt jeg fulgte den. Disse spørsmålene ble formulert før jeg dro til Cuba høsten 2006.

- 1) Hvorvidt afrocubansk jazz spiller på utenomusikalske og estetisk/filosofiske praksiser som for eksempel afrocubansk Yoruba-religion/tradisjon, kropp, sensualitet og dans?
 - Hva oppfatter cubanske musikere som sentrale musikkestetiske idealer i afrocubansk jazz?
 - Hva slags overordnet kunstfilosofi jobber dere ut i fra?
 - Er musikkens dansbarhet et ideal?
 - Hva tenker musikerne når de spiller?
 - Er det rasjonelle eller emosjonelle aspekter som trer frem hos cubanske musikere?
 - Hvilke indre motivasjoner har musikerne for å spille? Hvorfor spiller de?
- 2) Hvilke rytmiske og fraseringsmessige idealer/oppfattelser karakteriserer den polyrytmiske afrocubanske musikktradisjon og hvilken rolle *claven* har innenfor dette?
 - Hvordan forholder melodiinstrumenter, og improvisasjonsinstr seg til de rytmiske strukturene i musikken?
 - Hvordan kommuniserer musikerne i et cubansk band?

3) Hvilken rolle har claven i afrocubansk musikk?

- Tenker musikerne en fast metrisk puls?
- Skal musikken øke eller sakke?

4) Hva gjør at noe groover?

- Hva kjennetegner godt samspill i afrocubansk musikk?
- Hva kjennetegner en groove innenfor afrocubansk musikk?
- Hvilke former for polyrytmikk, og forskyving fungerer?
- Hvordan er forholdet mellom ute/ inne?

5) Hva forstår cubanske musikere med begrepet afrocubansk jazz?

- Hva kjennetegner en god improvisasjon?
- Hva kjennetegner god cubansk jazz?
- Hva kjennetegner en fin melodi?
- Hva kjennetegner en god rytme?
- Hva er idealet innenfor cubansk improvisasjon? Hvordan tenker musikere?

Appendix IV

Lytteeksempler på CD

Eksempel I

Rubalcaba, Gonzalo. (2001) *El Cadete Constitutional* fra albumet "Supernova". Blue Note.

Eksempel II

Sarduy, Carlos. (2006) *Charley en la Habana* fra albumet "Charley en la Habana". Egrem.